كلمات

الموت الواقف

□ ١ □

« هذا الصباح ، حدثت جريمة في غرناطة ! »

على ان الجرائم ، في غرناطة وسواها في الحرب الاهلية الاسبانية ، كانت تحدث كل يوم . ما حدث اذن ، ذلك الصباح ، كان جريمة الجرائم : ذلك انه اغتيال شاعر . واغتيال الشاعر اغتيال لقوة الحياة ذاتها . هو ، لذلك جريمة الجرائم . وحين نقول « قوة الحياة » نعني قوة الروح = الكلمة التي كانت في البدء . اغتيال شاعر يعني اغتيال الكلمة ؛ يعني اغتيال النطق الذي هو امتياز الانسان على الكائنات الاخرى ؛ يعني بالتالي ، اغتيال جوهر الانسان ، هو ، لذلك ، جريمة الجرائم .

□ ٢ □

ليست الكلمة رصاصة . هي ، لذلك ، لا تقتل احداً .
اذن ، فلماذا تقتل الكلمة ؟!.

يبدو السؤال ساذجاً . فالكلمة ، على كونها عزلاء ، مسكونة بقوة كامنة . تلك القوة ، التي ليست للبندقية او القنبلة ، هي ما يختارها القاتلون وقت تسيطر عليهم شهوة الدم . واذا كان القتل ، في الحروب الأهلية القذرة ، يحدث كل يوم ، مبيحاً الجسد الانساني الجميل ، المخلوق على صورة الله ، للرصاص الطائش ، فان قتل الكلمة له شان آخر : هنا الرصاص لا يطيش . والموت ، هنا ، ليس على

المصادفة . هنا الرصاص الواضح ، والموت المنتقى . والرصاص الواضح ، قليلا ما يختار ضحاياه إلا من الرموز .

لوركا كان رمزا ،
وكذلك كان حسين مروة ،
وقبله صبحي الصالح ،
وقبلهم ... ،
عبر التاريخ كله ، ما كان شهداء الكلمة سوى رموز
هم ، لذلك ، ماتوا واقفين .
سرهم الجميل انهم لا يموتون الا كما الأشجار .

□ ٣ □

« لقد حدثت جريمة في غرناطة ! » قال « البرتي » .

نحن نقول : « لقد حدثت جريمة في بيروت ! » .

واذا كان لوركا الأسباني قد قتل برصاصة اسبانية ، فان حسين مروة العربي قد قتل برصاصة عربية .

كلتا الرصاصتين ضلت طريقها ، فاستدارت الى صدر الكلمة .

وكلتاهما ، لأنها جبانة ، تسللت في الظلام : واحدة في ظلام الليل ، والاخرى في ظلام الصمت من كاتم الصوت .

رئيس التحرير

الدراسات والبحوث:

الخطاب الأدبي ولسانيات النص

د. منذر عياشي

الجميل في العصور الحديثة

د. فؤاد مرعي

مصادر النقد الموضوعي

د. عبد الكريم حسن

الخطاب الأدبي

ولسانيات النص

د. منذر عياشي

١ ـ الادب الكائن لغوي :

لقد غيرت اللسانيات ، كما اشار جاكبسون ، اتجاه الدراسات الادبية ، وحددت موضوعها ، وعزلته عن كل دخيل عليه . انه يقول : « إن موضوع علم الادب ليس الادب ، ولكنه الادبية » . وقد نبه قائلا : « اذا كانت الدراسات الادبية تريد ان تصبح علما ، فيجب ان تعرف بان المنهج هو (شخصيتها) الوحيدة » (١) .

ولكي تكون اللسانيات علمية في درسها للادب ، عمدت ، وفقا لمنهجيتها ، الى تحديد الخطاب الادبي . ودرسته تحت ما يسمى بالنص ، اي ارجعته الى نظامه ودرسته من خلال هذا النظام .

■ النص واللسانيات :

يقول M. Riffaterre « إن الظاهرة الادبية ظاهرة جدلية بين النص والقارىء . واذا اردنا ان نصوغ القوانين التي تحكم هذه الجدلية ، فيجب ان نكون متأكدين أن ما نصفه يدركه القارىء فعلا . وكذلك يجب أن نعلم اذا كان هذا القارىء مضطرا أن يرى ما نراه ، أو اذا كان يتمتع ببعض الحرية ، كما يجب ان نعلم كيف ينفذ هذا الادراك » (٣) .

أما النص ، فقد كان قبل دخول اللسانيات ميدان الدرس الادبي ، يرزح تحت نير المعيار وحكم القيمة ، والمزاودات الشعارية ، والصراعات الايديولوجية ، والعلاقات الشخصية ، والمزاج ، الى آخره ، فتحرر بدخول اللسانية اليه ، وغدا من ثم ، طليقا ، فلوتا ، ومعتوقا حتى من كاتبه . ولم يعد هنالك من سلطة عليه الا سلطته على نفسه ، ولا من رقابة الا رقابة نظامه الذي يقوم عليه . وقبل ان نوجز نقاطا تكشف جزءا من سمات هذا التطور ، نود ان نأتي بتعريف :

١ ــ تعريف النص :

النص لغة،ولكنه لغة تتجاوز نفسها وتنزاح عن مالوفها. انه،كمايقول جان كوهن : « انزياح محدود ومقصود في الوقت نفسه ، يجعل من الاسلوب لغة ثانية في داخل اللغة العامة » (٣) . او هو مرتبة ، كما يقول عبد السلام المسدي ، « تتمثل في حصول الحداثة عند مضمون النص الادبي وذلك بأن يخرق الاديب العرف السائد في توظيف الفن القولي بأن يحمله رسالة لم تعهد بها اليه السنن القائمة فيتمرد النص على القيود المهيمنة على دلالة الادب ، فيكون الابداع مزدوج الوظيفة : « هو إبداع في الفن بوصفه قولا وهو ابداع في الحداثة بوصفه عدولا عن المطرد وكسرا للنمط السائد »(٤) .

والنص نظام لا يقف مفهومه عند حدود الجملة أو الفقرة (التي تحتوي على عدة جمل) ، ولكنه مع ذلك ، وبسبب من نظامه ، « يستطيع أن يتطابق مع جمل أو مع كتاب بأكمله » (٥) .

والنص أخيرا « يعرف باستقلاليته وانغلاقه » .

ب ـ لسانيات الجملة ولسانيات النص :

١ ـ يرتبط النص من حيث هو لغة مع اللسانيات بعلاقة تصير فيها اللسانيات نفسها لغة دارسة (Métalangage) تتحدث بها عن النص كلغة أولى . ولكن هذه العلاقة لا تجعل من نظام النص نظاما مطابقا لنظام اللسانية ، لان طبيعة العلاقة بينهما تقوم على المجاورة والتشابه لا على التقمص والمطابقة .

٢ ـ تعنى اللسانيات بالجملة ، وتميز فيها بين ثلاثة مستويات :

ـ المستوى الفونولوجي (الصوتي) .

ـ المستوى النحوي

المستوى الدلالي .

كما تعنى اللسانيات بالنص أيضا ، وتميز بين المستويات . ولكن لسانيات النص لا تضعها على صعيد واحد مع مستويات لسانيات الجملة .

٣ ـ لقد درس Todorov , Ducrot هذه القضية ، واوضحا من خلال سمات النص وانساقه ما تعني نظرة اللسانيات الى النص في مقابل نظرتها الى الجملة :

ج ـ سمات النص :

يمكننا أن نتكلم في النص عن ثلاث سمات :

ـ **السمة الشفوية** : وهي سمة كلية ، بمعنى انها تتكون من كل العناصر اللسانية لمجموع الجمل التي تؤلفها ، سواء كانت هذه العناصر صوتية ، ام قاعدية .

ـ **السمة النحوية** : وهي سمة لا نرجع فيها الى نحو الجملة واعرابها ولكن نرجع فيها الى العلاقات القائمة بين وحدات النص ، سواء كانت جملا ، ام مجموعة من الجمل .

ـ **السمة الدلالية** : وهي انتاج معقد ، مرتبط بمضمون دلالي لوحدات لسانية تقوم على ثلاثة عناصر : الجملة (الوحدة) او الجمل ، السياق ، مقاصد المتكلم . ويمكن تمثيل هذه السمة على الشكل التالي :

المعنى = الجملة + ↖ السياق ↙ مقاصد المتكلم(١)

إن لكل سمة من هذه السمات ، كما يقول المؤلفان ، اشكالية خاصة، تؤسس نموذجا من اكبر نماذج التحليل النصي : تحليل بلاغي ، وسردي ، وموضوعي .

وكما ان للنص ثلاث سمات ، فان له ثلاثة انساق ايضا . وقد تجتمع كلها في نص واحد :

ـ **النسق المنطقي** : ويجمع كل العلاقات المنطقية بين الجمل : السببية ، القطع ، الوصل ، العزل ، التضمين . واذا اخذنا السببية مثلا فسنجد انها كثيرة الورود في القصة مع انها لا تشكل مفهوما بسيطا . انها تجمع شروط الوجود ، والنتائج والحوافز ، الى آخره . اما علاقات التضمين ، فموجودة ، بشكل خاص ، في الخطاب التعليمي (القاعدة ـ المثل) .

ــ النسق الزمني : إن تتابع الوقائع المستدعاة في الخطاب هي التي تشكل هذا النسق . ولن يكون موجودا الا في خطاب مرجعي (تمثيلي) ، يأخذ في الحسبان البعد الزمني ، كما هى الحال في التاريخ ، أو في القصة . ويكون غائبا في غير الخطاب المرجعي (الشعر الغنائي مثلا) ، وفي الخطاب الوصفي (كما في الدراسة الاجتماعية التزامنية) . وهناك بعض نماذج من النصوص التي يسيطر عليها النسق الزمني : يوميات الفن ، اليوميات الخاصة ، المذكرات ، السيرة الذاتية او (السيرة) .

ــ النسق المكاني : وهو يوجد عندما لا تكون العلاقة منطقية او زمنية ولكن عندما تكون العلاقة علاقة تشابه او تباين . ويرسم هذا النموذج للعلاقة فضاء معينا . ويعتبر الايقاع الشعري مثلا على النسق المكاني (٧) .

■ **الادب لغة :**

٢ ــ ظاهرة الادب :

الادب ظاهرة . وهو يشترك في هذا الطابع مع غيره من الظواهر . ولكنه ظاهرة لا تدرك ألا من خلال تركيبها الخاص ، وهو يفترق في هذا عن غيره من الظواهر .

واللسانية ، في درسها لهذه الظاهرة من خلال تركيبها الخاص ، ترتقي الادب كائنا لغويا له فرادته في عالم الظواهر . ومن هنا ، كما يقول عبد السلام المسدي ، فان « النص الادبي يفرز أنماطه الذاتية وسننه العلامية والدلالية ، فيكون سياقه الداخلي هو المرجع لقيم دلالاته، حتى لكأن النص هو معجم لذاته » (٨) .

يظهر لنا من هذا أن العمل الادبي ، باعتباره لغة ، صورة لعلة ذاته ، لا يروم تبريرا من غيره ، ولا شفاعة في مدلوله ، كما أنه لا يحتاج معيارا في إتمام خلقه . ولذا فاننا نستطيع تعريف كائنه بانه : لغة خلقتها لغة . كذلك يخرج النص من درجته (الصفر) الى حيز كيانه الخاص المتميز .

ب ـ الادب واللسانيات :

إن نقطة التقاطع بين اللسانيات منهجا والادب إبداعا خالقا لنواميسه هي اللغة . فنحن « باللغــة نتحدث عن الفكر ، وباللغة نتحدث عــن الاشياء ، وباللغة نتحدث عن اللغة » (٩) .

واذا كانت اللغة نقطة تقاطع بين ميدانين (الادب واللسانية) فلانها :

١ ــ قضاء لا وجود لكليهما بدونه

٢ ــ ولانها قضاء لا استمرار للانسان الا به .

يقول ابن حزم : « لا سبيل الى بقاء احد من الناس دون كلام » (١٠) .

فاذا كان ذلك ، فان اللسانية ترى ايضا انه لا سبيل الى وجود اللغة وبقائها دون وجود الانسان متكلما . وقد وجدت الفلسفة الاسلامية حــلا (Synthàse) في الانسان نفسه فزاوجت بينهما . يقــول الشهرستاني : « النفس الناطقة هي الانسان من حيث الحقيقة » (١١) .

يقودنا هذا الى اعتبار الادب لغة يشترط فيها :

١ ــ أن تكون اداة ومعرفة في الوقت نفسه ، تبحث عــن نفسـها بنفسها ، وتهب غيرها مخزونها ، وتقول ما يعتبر مستحيلا الا بها .

٢ ــ ان تفوق دلالالتها الفاظها ، فتنحرف عن المألوف ، وتكون مجازا يركب متن الرموز وظهر الاشارات .

٣ ــ ان تجعل العقل تبعا لها ، فيتعدد بمقدار ما تتعدد قــوى التأويل فيها .

٤ ــ ان تكشف عما وراءها فترى في باطنها المعنى الغائــب عــن ظاهرهــا .

٥ — أن تكون انجازا مفتوحا لنهايات غير منهية ، فتستدعي ما غاب عنها وتكون عرفانا دائما .

٦ — أن تكون ولا تكون ، بمعنى أن تخلق نموذجها ثم تلغيه .

٧ — أن تكون تجريبا مستمرا ، وأن يكون تكرار القواعد المحدودة فيها مصدرا لتوليد جمل غير محدودة .

٨ — أن تدق فيحتويها أقل النصوص كلمات ، وأن تتسع حتى يعجز النص عن استيعابها وإن وسع الى ما لا يتناها .

٩ — أن تكون غير مبررة ، وتكسر كل علة لتبقى هي علة ذاتها .

١٠ — أن لا يصح الا صحيحها ، وأن تتحرر من شروطها .

١١ — أن تخبر عن شيء يظل القول فيه غير كاف ولا واف ولا محيط .

الادب نظام لغوي :

يقول رولان بارت : « ليس الادب الا لغة ، اي انه نظام من الاشارات : ليس كائنه في محتواه ، ولكنه في هذا النظام » (١٣) .

اذا كان الادب لغة ، فانه لغة باحثة . واذا كان كائنه في نظامه وليس في محتواه ، فلأنه نظام معرفي يعكسه نظام لساني . اما البحث فيه ، لسانيا ، فيقوم على مبدأين :

١ — **تركيبي** : وينصب الاهتمام فيه على مجموع الوحدات التي يتألف النص منها ، بالاضافة الى مجموع العلاقات القائمة بين هذه الوحدات .

٢ — **دلالي** : وينصب الاهتمام فيه على مجموع الوظائف يخبر النص عنها في سياقاته المتعددة .

ــ المبدأ الثاني ، وهو وان كان لا ينفصل عن الاول ، الا انه يتمثل في بنيتـــين :

الاولى : تحتية أو داخليــة .

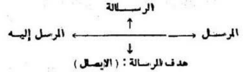
الثانية : سطحية أو خارجية .

اما البنية الاولى فهي دلالية ، ويمكن أن نصطلح عليها بباطن النص . وتكون عفوية الاديب فيها انعكاســا لقدرة كامنــة فيه **(Compétence)** ويمكن ان نصطلح عليها بباطن الاديب . وهي قدرة كونتها عناصر دقيقة ومختلفة ومعقدة : ذاتية ، ثقافية ، وراثية ، تاريخية ، اجتماعية ، الى آخـره .

اما البنية الثانية فهي تركيبية ، وفيها تتحول القدرة الكامنة أو الضمنية الى إنجاز فعلي للاديب **(Performance)** ، تكون الجملة فيه ، وليس الكاتب ، اصغر وحدة تركيبية معبرة يحتويها النص ، وبهـا وبغيرها يشكل نظامه كائنه الظاهر .

■ **خطــاب الحداثــة :**

١ ــ كان ينظر الى الخطاب الادبي رســالة يقوم طرفاها علــى : المرسل : (الكاتب) والمرسل اليه (القارىء) أو المتلقي . وكان الايصال هو هدف الرسالة . ويمكن تمثيل ذلك على الشكل التالي :



وقد تبنت هذا المفهوم عدة مدارس لسانية ، كانت ترى أن اللغة اداة اتصال فقط . الا أن بعض المدارس اللسانية لا تقر هذا المفهوم :

١ ــ هناك مدرسة ــ التوليدية لشومسكي ــ تنفي أن يكون الإيصال هدف اللغة ووظيفتها الوحيدة . فاللغة ، عندها ، تلمك وجها خلاقا يتعدى هذه الغاية الى غايات اخرى متعددة .

٢ ــ وهناك اتجاه آخر يرى ان لغة الايصال هي لغة المعيار لانها لغة الحياة اليومية ، بينما يرى في لغة الخطاب الادبي نقيضا للمعيار لانها لغة منزاحة عن لغة الحياة اليومية ومدمرة لها . لغة الحياة اليومية هي لغة المألوف ، ولغة الخطاب الادبي هي لغة خارقة لمألوفها . وفي هذا يقول غاستون باشلار : « إن الصورة الشعرية هي انبثاق من اللغة ، فهي على الدوام تعلو قليلا على لغة التواصل العادية . ولهذا ، حين نعيش الاشعار التي نقرؤها فاننا نعيش تجربة الانبثاق المنعشة . ولكن افعال الانبثاق تتكرر ، وبهذا يضع الشعر اللغة في حالة انبثاق حيث تبدو الحياة مرأية عبر حيوية اللغة المنبثقة » (١٣) .

٣ ــ قلبت النصوص الحديثة ، او الحداثية ، الغربية والعربية ، مدركات هذا المفهوم . ولم تكتف بذلك ، فقد اعتبرت الخطاب الادبي السابق عليها خطابا معياريا ايضا يقوم في أصله على أسس بلاغية إتباعية غايتها التعليم والارشاد وليس الابتكار والابتداع . وقد رأت ضرورة الخروج عليه ، فغيرته عبر انجازها لحمة وسدى .

ومع هذا الاتجاه في الحداثة صار النص ، كرسالة ، هو عين اداته ، اي لغته . ونفذ الى الكيان الاجتماعي ، فلوتا ، طليقا حتى من كاتبه . وانتقلت وظيفته من الاخبار ــ التي هي مضمون كل رسالة ــ الى وظيفة اخرى ، صار فيها معرفة ، وصارت لغته بحثا معرفيا (recherche épistémologique) . وانتهى بذلك دور الكاتب مرسلا ، كما انتهى دور الإخبار مضمونا للرسالة ، وتجردت اللغة عن الايصال

هدفا للاخبار ، كما تحـول المتلقي الى قارىء منتج للنص في الوقت نفسـه ، به تنتهك اللغة وتنفجر لتبوح عن مكنونها بما تضفيه عليهـا لفته هو من امكانيات تأويليـة .

٤ ـ الحداثة حدث باعتبار انها فعل لغوي . ولان من طبيعة الفعل والحدث ان يتضمنا معنى الزمن ، نتساءل فنقول : ما زمن الحداثة ؟

في الواقع ، هناك من يؤكد على ان الحداثة هي المعاصرة ، فيربطهـا بالزمن الفيزيائي ، اي باللحظة الآنية الراهنة . ويتخذ من هذا المنطلق سبيلا كي يدعو الى قطع كل وشيجة مع التراث . ولقد تولى ادونيس الرد والايضاح . ونرى انه ركز على ثلاث نقاط في هذه القضية ، تحت ما سماه « الوهم الاول هو الزمنية » ، نوردها كما يلي :

آ ـ « هذه نظرة شكلية تجريدية تلحق النص الشعري بالزمـن فتؤكد على اللحظة الزمنية لا على النص بذاته ، وعلى حضور شخص الشاعر ، لا على حضور قوله . وهي من هنا تؤكد على السطح لا علـى العمق ، وتتضمن القول بأفضلية النص الراهن ، اطلاقا على النص القديـم » .

ب ـ « خطأ هذه النظرة كامن في تحويل الشعر الى زي . اعني انه كامن في اغفالها امرا جوهريا هو ان حداثة الابداع الشعري غـير متسـاوقة ، بالضرورة ، مع حداثة الزمن . فان من الحداثة ما يكـون ضد الزمن ، كلحظة راهنة . ومنها ما يسبقه ، ومنها ما يتجاوزه ايضا . فنحن يهزنا اليوم شعر امرىء القيس ، مثلا ، او المتنبي ، فليس لانه ماض عظيم ، بل لانه ، ابداعيا ، يمثل لحظة تخترق الازمنة . فالابداع حضـور دائم . وهو ، بكونه حضورا دائما ، حديث دائما »

ج ـ « الشعر لا يكتسب حداثته بالضرورة ، من مجرد زمنيته ، وانما الحداثة خصيصة تكمن في بنيتها ذاتها . استطرادا ، يمكن القول ،

في افق هذا المنظور ، ان امرأ القيس ، مثلا ، في كثير من شعره اكثر حداثة من شوقي في شعره كله ، وان في شعر أبي تمام ، كمثل آخر ، حساسية ورؤيا فنية حديثة لا تتوفران عند نازك الملائكة » (١٤) .

٥ ــ بناء على ما تقدم نستطيع ان نغامر فنعرف الحداثة بشكل مبدئي على انها لحظة صياغية ابداعية تتجلى في بنية ولا تتجلى في اخرى، وإن كانت مساوقة لها زمنيا . وهي ضد يخالف ارادة التضاد ، كما انها ضد ارادة مخالفة القديم لانه قديم . ومع ذلك ، فهي نظام يقف ندا لنظام المواصفات الادبية والاجتماعية المستقرة بكل اشكالها . انها ، قبل كل شيء ، لغة ممتدة ، تشهد على حضور التراث ، صانعها مجهول، وفاعلها نظام دلالي يجدد الصياغة فيها ، ويشير الى نفسه بثنائية : الحضور والغياب ، والهدم والبناء ، والتغير والثبات ، والانزياح والمألوف ، والخطأ والصواب ، تماما كما يشير نظام الكون الى ديمومته بثنائية الليل والنهار ، والمساء والصباح ، والظلمة والنور ،والموت والحياة الى ما لا يتناهى . ولذا كان نص الحداثة متعدد المداخل والمخارج ، لجيا ، يكاد يكون بحرا بلا شواطىء ، وعمقا بلا قرار .. بحر من فوقه بحر ، تقصر عنه المسافات ، وتضيع فيه المعالم . هذا النص هو ــ كما اخبر الرماني عنه في كتابه النكت في اعجاز القرآن ــ ما « تذهب فيه النفس كل مذهب » .

■ لـذة النص :

١ ــ يقول عبد الله محمد الغذامي : « لو حاولنا ان نتمثل الوجود الادبي لما نسناه الا في حالة التقاء القارىء بالنص . فالادب اذا هو نص وقارىء ، ولكن النص وجود مبهم لحكم معلق ، ولا يتحقق هذا الوجود الا بالقارىء ومن هنا تأتي اهمية القارىء وتبرز خطورة القراءة ، كفعالية اساسية لوجود ادب » (١٥) .

إن مظاهر فعالية لقاء القارىء بالنص عديدة . اولاها هي معرفة النص ، وفتح آفاقه ، وتجلية مكوناته ، وثانيها عشق ينهض القول به ، وشهوة يدخل بها الى النص ؛ ولذة يعيشها الداخل في مطارحته ومضاجعته . لذة تجعل القارىء يرى أن « اشعر الناس من انت في شعره حتى تفرغ منه » (١٦) ، او كما قال بشر بن المعتمر ، حتى « تتحول عن هذه الصناعة الى اشهى الصناعات اليك ، واخفها عليك ، فانك لم تشتهه ولم تنازع اليه الا وبينكما نسب ، والشيء الا الى ما شاكله ، وان المشاكلة قد تكون في صفات ، الا ان النفوس لا تجود بمكنونها مع الرغبة ، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة كما تجود به مع الشهوة والمحبة » (١٧) . وهذا هو عين ما قرره ابو تمام حين قال لابن عبادة الوليد بن عبيد البحتري : « واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة الى حسن نظمه ، فان الشهوة نعم المعين » (١٨) .

٢ ــ ادرك رولان بارت هذا ، فكتب كتابا سماه (لذة النص) ، نوه فيه الى فضل العرب في الكلام عن هذا الامر ، فقال : « يبدو ان البحاثة العرب في اثناء كلامهم عن النص ، يستخدمون هذا التعبير الرائع : الجسد اليقيني » (١٩) ، او « الجسد الحي » . وقد قال في لذة النص : هي تلك اللحظة التي يتبع جسدي فيها ذات افكاره ــ وذلك لانه ليس لجسدي نفس الافكار التي لي » (٢٠) .

٣ ــ لا تعني اللذة هروب النص من نظامه ، فـ Todorov يقول : « إن الادب نظام » (٢١) ، ولكنها تعني معرفة القارىء بنظام النص . وعلى مثل هذا اكد حازم القرطاجني ، فجمع بين النص نظاما ، والنص لذة ، فقال : « ولو اجرى العرب اواخر الكلم في الشعر كيفما اتفق لما انتج ذلك اي اثر من اثار اللذة » ، ولذا كان « لجري الامور على نظام منضبط محكم ، موقع عجيب من النفس بحفظ المتكلم لنظام كلامه ، ... ، ولو كان الامر في ذلك على غير نظام لما كان للنفوس في ذلك تعجيب ، ولكانت الفصاحة مرقاة غير معجزة احدا » (٢٢) .

يمكننا ان نقول في ختام هذه الزاوية : إن لذة النص لحظة يتجلى النص فيها متصلا بنفسه ، اي بنظامه وقواعد لغته ، ومنفصلا عن كاتبه ، اي عن التصنيف عن طريق الشخص وهاربا من كل إملاء ، اي من الجاهز مسبقا بكل انساقه التعبيرية . ولذا فهو لا يقبل الا سياقه ويهدم الفكر المخزون .

واذا كانت الحداثة ــ كما يقول رولان بارت ــ « تبدأ بالبحث عن ادب مستحيل »(٢٣) ، فان النص ، وليد اللذة ، يبدو ، من منظور الحداثة في لحظة انجازه ، ابداعا وليس اتباعا يقول ما لم نفكر فيه ، ويجعلنا نفكر في ما لم يقله احد . وإن وقوف العرب على هذا الامر هو الذي جعلهم يعطون مصطلح الفحولة في الشعر معنى الاعجاز في القرآن . فصاروا بهما يفسرون واليها يحيلون ، وارتقوا باللغة ونظامها ، والنص ونظامه الى نظام معرفي اعلى ، صار وجود الله فيه ضرورة لغوية .

٢ ــ الواقعية الادبية واللسانيات :

تعددت مذاهب الواقعية في الادب ، وادلى كل مذهب بدلوه فيها . ولا يعنينا هنا أن نرصد تاريخ هذه الحركة واسماء اعلامها ، بقدر ما يعنينا ان نعلم ان قضية الواقعية قد ظلت رغم تعدد المدارس ، معلقة تبحث ، من جهة أولى ، عن تعريف لها وجواب ، كما ظلت من جهة أخرى تبحث عن تطورها ، راغبة في تجاوز نفسها وتحطيم شروط المدارس التي تبنتها وتعاملت بها او معها :

١ ــ لقد ارتبطت الواقعية في الادب بالمرجع الذي تحيل اليه . ونقطة الخلاف بين كل الاتجاهات انما تدور حول تحديد هذا المرجع وتعيين مفهومه . وبما أن لكل اتجاه اشكاليته ، فقد رأينا من الضروري ، حصرا للموضوع ، أن نطرح سؤالين بهذا الخصوص ، وان نحيل الاجابة الى منهجين تجتمع تحتهما معظم الاتجاهات :

ـ هل المرجع في الادب يكمن في موضوع فوتوغرافي ، اي في مادته كما هي عليه في الواقع ؟

ـ هل المرجع في الادب يكمن في شكله ، اي في مجموع الوظائف اللغوية التي صار النص بها بنية مستقلة ؟

ينقلنا هذان السؤالان الى منهجين من مناهج النظر الى النص :

الاول : ويمكن ان نصطلح على تسميته بالكمي او التراكمي . وهو ينظر في ذات العناصر المستخدمة في النص عن طريق مقابلها المادي في الواقع . وهو يرفض استبدالها بشيء آخر . يقول بيتروف : « يمكن ان يكون الحديث عن الواقعية فقط عندما ينطلق الفنان من الواقع ولا يستبدله بتصوراته واحاسيسه الذهنية » ، ولذلك « تحدد ضرورة دراسة الحياة ، كمادة التصوير الواقعي ، اشكال عمل الكاتب : معاينة دقيقة للواقع ، جمع مواد ، تخطيطات اولية ، اشارات تفصيلية في دفتر الملاحظات وغيرها » (٢٤) .

تعتبر قراءة النص بهذا المفهوم ، من وجهة نظر لسانية ، قراءة سينمائية للواقع وليست قراءة للنص من خلال مكونات خطابه الادبي . انها طريقة تصنيفية تحيل الواقع الى جدول من الاشياء الجاهزة ، وتجعل القارىء يحس به على انه تراكم للمألوف ثابت قد طبع النص به منذ بدء الاعداد في كتابته ، وهو مضطر (اي القارىء) ان يركن اليه ، ويتخذه تفسيرا وحيدا وحتميا .

الثاني : ويمكن ان نصطلح على تسميته بالتوليدي التحويلي . وهو لا ينظر في ذات العناصر ولا يسعى الى تجميعها في جدول (دفتر ملاحظات) ، ولكن ينظر اليها كمنتوج للقوانين التي ولدتها . وهي بهذا المعنى وظائف يخولها نظامها .

المحدد في النص من معناها الاصلي في الواقع الى معنى آخر منتج او مولد ، مبتدع او منحرف ، ويجعلها غيرها .

إن قراءة النص بهذا المفهوم هي قراءة للواقع ايضا ، ولكن بطريقة تحويلية يصير الواقع معها لغة تجعل القارىء ، يحس به على انه اثر يبحث عنه من خلال متغيرات لا تنتهي تنتجها قوانين محدودة وثابتة .

يعود الفضل الاكبر في هذا الامر الى سوسير الذي تنبه اليه ، وكشف عنه . وقد ضرب لذلك مثلا بلعبة الشطرنج ، نورده كما يلي : « إن كل مؤلف يجمع الوقائع المتعلقة بتوسع لغة ما خارج ارضها كما يحلو له . واذا بحثنا عن الاسباب التي ادت الى خلق لغة ادبية ما في مواجهة اللهجات ، فنستطيع دائما ان نستخدم التعداد البسيط . وكذلك اذا رتبنا الوقائع بشكل منظم الى حد ما ، فيعود هذا الى رغبة في الايضاح .

ولكن الامر يختلف بالنسبة للسانيات الداخلية : انها لا تقبل اي ترتيب كان ، وان اللغة نظام لا يعترف الا بترتيبه الخاص . ولعل مقارنته بلعبة الشطرنج توضح ذلك . حنا يسهل علينا نسبيا ان نميز بين ما هو خارجي وما هو داخلي : إن انتقال اللعبة من بلاد فارس الى أوربا يعتبر ترتيبا خارجيا ، ونجد الداخلي على النقيض من ذلك ، انه كل ما يخص النظام والقواعد . فاذا ما ابدلت قطع الخشب باخرى عاجية ، فان هذا التغيير لا يؤثر مطلقا على النظام . ولكن اذا انقصت او زدت في عدد القطع ، فان هذا التغيير سيؤثر في عمق قواعد اللعبة » (٢٥) .

يتبين لنا من هذا ان ماهية الاحجار في اللعبة لا تحدد وظائف اللعبة ، كما يتبين لنا ايضا ان الوظائف مستقلة على مادتها . والنتيجة التي تستخلصها هي أن الواقعية تطرح اشكالية الادب من خارجه ، لانها لا تنتمي في تأويلها الى نظامه ، ولكنها تنتمي الى نظام سابق عليه . اما التوليدية التحويلية فانها تطرح اشكالية الادب من داخله لانها في

تأويلها له تنتمي اليه وتكون نظامها منه . وهكذا يبدو لنا ان الواقعية تفكر بالادب من خلال اشكالية اخرى ، على حين ان لسانيات النص تفكر بالادب من خلال اشكالية اخرى ، على حين ان لسانيات النص تفكر بالادب من خلال اشكالية الادب نفسه .

٢ ـ ما دام حديثنا هنا عن الواقعية ، فالى اي شيء نرجع الالفاظ لنستخرج دلالة النص ؟

آ ـ « يعرف الخطاب الادبي بانه لغة مدركة » (٣٦) . واذا كان ذلك كذلك ، فيجب أن نلاحظ ان مداخل الالفاظ متعددة في النص الواحد ، وتؤدي فيه مهام متعددة ايضا ، قد تكون كلها او بعضها مجتمعة ، كما قد يكون بعضها الآخر غائبا عن النص ولكنه بسبب غيابه يؤدي دورا مفتاحيا فيه . نذكر من هذه المداخل المدخل المعجمي ، والنحوي ، والصوتي ، الى آخره . وكما اشرنا فان كل مدخل يؤدي مهمة معينة تظهرها الوظيفة التي يضطلع بها . واذا كان النص كذلك ، فلان المعنى فيه « منتوج وليس أصلا » (٣٧) . واذا اردنا أن نستخرج هذا المعنى المنتوج فيجب ان نبحث عن نقطة التقاطع للعلاقات الموجودة بين الالفاظ وسياقها اللغوي ، والا انقلب النص معنا :

ـ جدولا من الالفاظ لا رابط بينها سوى وجودها في نص واحد .

ـ أو جدولا من الالفاظ ، يظن بعض النقاد انها تحيل الى مدارس معينة يجب اتخاذها اساسا لتفسير النص بها .

ب ـ تعنى الواقعية ، باعتبارها نظرية تصنيفية ، بالموضوع ، ولذا فهي لا تستطيع ان ترى الادب شكلا من اشكال الانجاز اللغوي ، كما انها ، ولهذا السبب ايضا ، لا تستطيع ان ترى الخطاب الادبي لغة مدركة . ومن هنا فان عنايتها بموضوع النص تتجاوز قضية مكوناته بما فيها العلاقات السياقية بين الالفاظ . وتستخدم عوضا عن ذلك عناصر غير

نصية ، أو من خارج النص لتكون شاهدة عليه ومكونة لدلالته في الوقت نفســه .

٣ — نتبين مما سلف ان قضية المرجع تعتبر من القضايا الفاصلة بين لسانيات النص ومناهج الواقعية . وسنعرض بصــورة مقتضبــة طريقةكل منهما في تقصي هذا المرجع ، وذلك بالعودة الى منهج علم الدلالة مقارنا بالطريقة التي تكلم بتروف عنها .

يضم كل نص ، من وجهة دلالية ، عددا من الوحدات ، يبدأ البحث فيها بالكلمة وينتهي بالنص ، مرورا بالجملة او الجمل التي تكونه . وسنعمل هنا على مناقشة هذه القضية بدأ بالوحدة الاولى ، اي باللفظ المفــــرد .

لقد سبق لنا ان تكلمنا عن هذه الوحدة كمدخل من المداخل اللفظية للنص . اما كلامنا عنها الآن فسيتناول ملمحها او ملامحها الدلالية التي تؤديها فيه . ومن أجل هذا ، سنضرب مثلا ببيت المتنبي :

الخيل ، والليل، والبيداء تعرفني والسيف،والرمح،والقرطاس،والقلم

يمكننا ان ننظر الى كلمات هذا البيت (النص) بطريقتين : الاولى جدولية ، والثانية دلاليـــة .

اما الاولى ، فهي التي تكلم عنها بيتروف . وتقوم على اســـاس تسجيل ملاحظات وحل الشيء الذي ارتبط الاسم به كما هو في الواقع . ومن أجل هذا نعد قائمة بالالفاظ (اسماء الاشياء) نسجل فيها امـــام كل لفظ السمات الواقعية الخاصة به . وبموجب هذا نجد ان كلمة (الخيل) مثلا تتميز بالملامح التالية : الخيل ← + اســـم + حيوان — عاقـــل + (مذكر أو مؤنث) . ويمكن ان نزيد بعض التفريعات على كلمة (حيوان) فنضع لها ملامح توضيحية تشير الى الفصيلة أو النوع، واللون ، والجسم ، وغاية الاستخدام ، الى آخره .

قد تقدم هذه الطريقة معيارا ثابتا للاستعمال السليم لبعض الالفاظ في اللغة العادية او اليومية ، ولكنها تعجز عن تعميمه لاسباب ثلاثة :

اولا : لان اللغة ليست كيسا من الالفاظ فقط .

ثانيا . لان هناك الفاظا ذهنية تخرج كلية عن اطار الالفاظ الحسية الواردة في هذا البيت مثلا .

ثالثا : لان الادب كانجاز لغوي يفيض فوق حدود هذا المعيار ، ويخرج الكلمات من قائمة الملاحظات التي تجعل من اللفظ اسما لشيء يحدده الواقع الى شيء يصير فيه اللفظ شيئا غيره . ولا يتأتى هذا الا لان اللغة في الواقع لا تربط بين اسم وشيء ، ولكنها تربط — على حد تعبير سوسير — بين متصور ذهني وصورة سمعية . ومن هنا ندرك ايضا لماذا يكون معنى كلمة (الخيل) هو غير (الخيل) بالذات . والدليل انه يمكن للخيل ان تذبح وتشوى او يجرى عليها تجارب طبية ، او غير ذلك ، ولكن لا يمكن ان يفعل هذا بالمعنى .

اما الثانية ، فتقوم على رصد معنى اللفظ ضمن سياقه في النص ، وتعمل على تحديد وظيفته . واذا عدنا الى البيت (النص) ، فسنجد ان الكلمة (الخيل) مرتبطة بالفعل (تعرفني) . وهذه العلاقة السياقية هي التي تعطي للفظ ملمحه الدلالي المتميز . فلقد رايناه من قبل ، في التحليل الاول ، يحمل الاشارة (— عاقل) ، بينما نراه هنا بسبب ارتباطه بالفعل لا يتلاءم مع هذه الاشارة . ولذا فان العلاقة السياقية في النص اذ تمنحه القدرة على المعرفة تعطيه الاشارة (+ عاقل) كملمح دلالي يربط بينه وبين الفعل في سياق واحد . ويمكن ان نقول الشيء نفسه بالنسبة لباقي الالفاظ .

اما الوظيفة ، فان التحليل الاول يجعل من الشاعر فاعلا لانه هو القائل . ولكن اذا عدنا الى النص فسنجد ان القائل قد صار مفعولا به ، بينما يحتل لفظ الخيل مع باقي الالفاظ وظيفة الفاعل دلاليا ونحويا .

إنّ هذا التحول في الوظائف يعني على مستوى آخر ، أن البطولة في الواقعية تسند الى الشخص (الكاتب أو الشاعر) خارج النص . بينما تسند اللسانيات البطولة الى النص نفسه باعتباره هو الذي يحدد صورها . وأهم ما يترتب على هذا هو ان السمة الادبية في الخطاب الادبي لا تظهر الا عبر امتحان من نوع ما ، تفرضه في البدء على الكاتب، كما تفرضه من بعد على القارىء . ومن خصوصيات هذا الامتحان ، كما رأينا هنا ، ان ينتقل الخطاب الى ادبية يجوز فيها ما لا يجوز في الخطاب العادي أو التواصلي الاستهلاكي . وكذلك نجد ان من الامور الهامة المترتبة على هذا ان العناصر المستخدمة في العمل الادبي تعود في مرجعها ، بعد أن تتمتع بسمتها الادبية ، الى الوظيفة التي تحددها لها قوانين النص ، ولا تعود في مرجعها الى الجوهر المادي الذي يكون منه الشيء كما هو عليه في الواقع .

٤ ــ لا تنفي اللسانية الواقعية ، ولكنها تنفي أن تكون الواقعية تصنيفا لشيء تسميه اللغة وترتبط به . وهذا يعني أنها تحرر الواقعية من كثافة الشيء وسكونيته وتجعلها متصورا ذهنيا تستدعيه اللغة لتكون دليلا على ما تتضمنه ، دون أن يكون بينها وبين الشيء في ذاته أي رباط من المسميات . بهذا المنظور يصبح العمل الادبي مسألة ابداعية لا اتباعية ، واختيارية لا تصنيفية ، وتخييلية لا فوتوغرافية ، وحدسية لا حسية ، يتحكم فيها الشوق فيقودها نحو غير مألوف ، تغذيه اللذة ، وتقف الحواس حياله مكتوفة حائرة .

واذا كانت اللسانيات تنفي أن تكون الواقعية شيئاً تسميه اللغة وترتبط به ، فلأنها تنفي أن تكون الواقعية موضوعاً مؤسساً على الإخبار . ان الادب عندها شكل يبينه نظامه ، والواقعية متصور ذهني ، تنتجه بنية النص ونظامه اللغوي . ولذا ، فان اهم سؤال يطرحه اللساني بهذا الصدد هو : كيف ركب النص ، وليس مم ركب . واننا ندرك هذا حين ننظر الى الكلمة رمزاً ، والى الكلمة دلالة ، والى الكلمة داخل الجملة ، والى الجملة داخل الفقرة ، والى الفقرة داخل البنية الكلية للنص .

نستطيع ان نقول اخيراً ، ان قراءة النص في المناهج الاخرى تتم بواسطة سلطة بعض الافكار الخارجة عنه . ولذا يمكننا ان نصفها بانها قراءة موجهة ، تصنيفية ، او غير نصية . وان مثل هذه القراءة تنتج واقعية الافكار التي وجهتها ، وليس واقعية الخطاب الادبي بالذات وذلك لان الكلام ، كما يقول القاضي عبد الجبار « دليل على ما يتضمنه »(٢٨) وليس دليلا على ما هو خارج عنه .

ولكي تكون اللسانيات منزهة عن التزوير ، فقد اشترطت في القراءة ـ اضافة الى ما ذكرنا ـ ان تكون خلاقة ، تشاطر النص ابداعه باعادة خلقه ، والسير معه ، وقع الحافر على الحافر ، نحو هدف معرفي يصير فيه الادب معرفة ، يخرق المألوف ، وينزاح عن المعتاد ويعيد صياغة خلق اللغة ضمن سنن خلقها الأول ، كما يصير الواقع فيه أثراً ينتجه النص ويدلنا عليه نظامه .

٣ ـ بين سلطة النقد وسلطة النص ...

* ـ اللسانيات والنقد الادبي

ان النقد في ابسط تعريف له تصور سابق على العمل الادبي . وهو حين يدرس النص يحيله الى شيء غيره (علم النفس ، علم الاجتماع ، المدارس الادبية ، الى آخره) . وهذا يعني انه يقوم ، في شتى اتجاهاته على فكرة مسبقة ، يفرض على العمل الأدبي انطباقه عليها .

لقد وجهت للنقد بعض الملاحظات ، نجد من اهمها ما يمكن قوله انه حين يدرس النص ، مستخدماً مناهج علم النفس او علم الاجتماع ، فانه لا يدرس الادب من حيث هو ادب ، ولكنه يمارس التحليل النفسي والاجتماعي من خلال حالات مكتوبة . وربما وظف ، في بعض الاحيان ، هذه المناهج في خدمة مدرسة ادبية معينة ، فيعـزز بهذا طـرق التصنيف .

يبدو موقف اللسانيات ، ازاء هذا ، اكثر انسجاماً . فهي تنظر الى الادب على انه — كما اسلفنا — انجاز لغوي ، يحتويه نص مغلق او جسد غيور تفسره سياقاته الخاصة . ولهذا فقد اكدت على استقلالية الادب ، ولكنها في الوقت نفسه بنت الصلة بينها وبينه على أصل مشترك هو اللغة . وان مقارنة بسيطة بين العمل النقدي والعمل الادبي من جهة ، وبين العمل النقدي ولسانيات النص من جهة اخرى ، تفيد في تحديد بعض الفوارق :

١ — ينظر العمل النقدي الى موضوعه (الادب) على انه فكر يفسره فكر . ولذا ، فهو يحيل النص الى غير ذاته لكي يحدد المعنى فيه أما العمل اللساني — كما يقول جان ميشيل آدام — « فلا يهدف الى تفضيل الشكل على المعنى ، ولكنه يهدف الى اعتبار المعنى شكلاً »(٢٩) ولذا كانت لسانيات النص لغة لاصقة بلغة ، تحيل النص الى نفسه ، وترى فيه لغة باحثة ، متسائلة ومستقصية ، يحدد نظامها شروط المعنى الذي تتضمنه ، ويجعلها معرفة . وهذا ما دفع بماري نويل وجاري بريور الى القول : « ان كتاباً مثل بارت وكريستيفا قد برهنا بما فيه الكفاية على أن اللغة تستطيع أن تصبح الشخصية الوحيدة للنص » (٣٠) .

٢ — يعير النقد الذوق اهتمامه الأول في عملية درسه للعمل الأدبي، وبه يُخرج النص عن نظامه الخاص ليجعله طرفاً في العلاقة التي تجمعه مع الناقد . وقد وصف احمد ضيف ارتباط الذوق بالعمل الادبي فقال: « الذوق استحسان ما يحبه الانسان ويميل اليه ، [......] ، والذوق تحليل نفس القارىء وفكره لمناسبة ما يقرأ وبسبب ما يجده مما هو في نفسه في كلام غيره ، اذ شعور القارىء بسروره ورضاه عما يقرأ ، هو في الحقيقة ناشيء من انه وجد ما يحبه وما يميل اليه ، وذلك شيء من خواص نفسه وميولها الذاتية ، فكأنه انما وجد فيما يقرأ نفسه لا نفس الكاتب ، واعجب بميوله وآرائه لا بميول الكاتب وآرائه وانه وجد

انساناً آخر صور نفسه بالصورة التي هي عليها أفكاره يعبر عنها غيره فهو اذا فهم ذلك فهم نفسه » (٣١) . وهكذا يتحول العمل الادبي باعتماد الذوق الى نوع من انواع العلاقة الشخصية ، وتنتهي باطلاق حكم قيمة يتمثل قطباها في (جيد ــ رديء) ، (صادق ــ كاذب) ، (واقعي غير واقعي) ، (تقدمي ــ رجعي) ، الى آخره . وبهذا يصبح الذوق معياراً لنص يشترط فيه أن يكون مألوفاً أو مطابقاً لهذا المعيار .

٢ ــ تذهب بعض اتجاهات النقد الى جعل النص دليلا على حياة الكاتب الداخلية (كما في بعض اتجاهات التحليل النفسي) ، وتذهب أخرى الى جعل النص شهادة الى انتمائه الطبقي (كما في التحليل الايديولوجي) ، وتذهب ثالثة الى جعل النص وثيقة يخلفها الكاتب عن نفسه على معاناته في ظرف معين (كما في التحليل الاجتماعي او الواقعي)

من الملاحظ ، أن كل هذه الاتجاهات تربط بين الكاتب والنص ، وتتجه ، لا الى دراسة هذا الاخير ، ولكن الى دراسة الكاتب نفسياً وايديولوجياً واجتماعياً ، معتبرة أن النص ، في كل هذه الحالات ، اثر من بين آثار عدة تدل عليه : (رسائل شخصية للكاتب ، حوارات صحفية معرفة الآخرين به ، الى آخره) .

وفيما يخص التحليل النفسي يقول يونغ : « بمواصلة اتباع عادات اصدار الحكم الكامنة في التحليل فان الاهتمام ينصرف عن العمل الفني ويضيع في متاهة علم النفس ، بالبحث عن السوابق والاحداث القديمة فيصبح الشاعر حالة مرضية ، مثالا توضيحياً ، يحمل رقماً في سايكولوجية الجنس المرضية . وهكذا فان التحليل النفسي للعمل الفني يبعد بالفن عن غرضه ويحوله الى منطقة المشكلات الانسانية العامة ، ومثل هذه المشكلات لا تقتصر على الفنان فقط ، كما انها ليست ذات اهمية بالنسبة لفنه » (٣٢) .

ويختلف الامر بالنسبة للسانيات ، لان وجهة المنظور تختلف عندها انها تعير النص ، وليس الشخص ،كل اهتمامها ، ولا تنظر الا اليه . ويمكننا أن نحصر رؤيتها له في زاويتين :

آ ـ تنظر اللسانيات الى النص ، من الزاوية الاولى ، على انه عملية انتاجية يعيد القارىء بها بناءه وفقا لقواعد نظامه التي تشكل بها ، وليس وفقا لاعتبار من الاعتبارات الشخصية التي يريد الناقد أن يدل بها على الكاتب . وهو بهذا ـ اي القارىء ـ يبحث عن أساس آخر نستطيع أن نسميه ادبية النص . والمقصود بالادبية مجموع الامور التالية :

١ ـ يمكنا ان نعرف ادبية النص بأنها النقيض للنفعية التي يتميز بها الكلام اليومي في استعمال الناس للغة . ويعني هذا النقيض ان الادبية قوة ايحائية مكثفة ، تسكن النص ، وتمتد على كل اطرافه حتى تضيق معها مساحة التصريح ، وتغيب أسلوبية التعبير المباشر .

٢ ـ يمكن تحديد أدبية النص بأنها :

ـ اختبار يقوم به المتكلم لكلامه معتمدا على مخزونه اللغوي الضمني وأ ما سميناه ، سابقا (التمكن ـ Compétence) .

ـ وأداء ((Performance)) يقوم به المتكلم وفق قوانين نحوية وتركيبية قد لا تخلو من انزياح من قبله وتسمح اللغة به .

٣ ـ اخيرا ، السمة الادبية هي ما يلحظه القارىء من خروج العبارة عن مألوفها ، ودخولها في نص مستقل بنفسه ومتميز بخصوصياته ، تلك التي تحيل الإخبار ايحاء والتصريح اشارة ، والمباشرة ايماء ،... تلك التي يصير بها النص خبر ذاته .

ب ـ أما النظر الى النص من الزاوية الثانية ، فان اللسانية تنقل محور العلاقة بين الناقد والكاتب الى محور آخر من جهة أولى ، وتفسير

مفهوم الذوق في التعامل مع النص من جهة اخرى .ويترتب على هذا تأسيس لنتيجتين :

ـ النتيجة الاولى ، وتنقسم الى قسمين :

١ ـ القسم الأولى ، ويتم بموجبه الغاء مفهوم العلاقة الشخصية الثنائية بين هوية مستقلة اولى يتمثلها الناقد من جهة ، وهوية مستقلة ثانية يتمثلها الكاتب من جهة اخرى ، لتحل محلها علاقة لغوية اندماجية بين القارىء والنص ، ينمحي فيها شخص الكاتب والناقد ، ليبرز القارىء منتجا وحيدا لما يتضمنه النص .

٢ ـ القسم الثاني ، ويتم بموجبه الغاء النقد مفهوما معياريا Conception normative سابقا على النص ، ليحل محله شهادة النص على نفسه مفهوما توليديا ابداعيا (Conception générative et créatrice) يتمكن القارىء به من البحث عن اثر النص واستخراج المعنى الغائب عنه .

ـ النتيجة الثانية ، ويتم بها تحول مفهوم الذوق من اداة بيد الناقد الى شكل من اشكال ثقافة المجتمع وحضارته . واللسانيات تتلمسه في النص من خلال درسها له كيانا لغويا يقوم من خلفه كيان ثقافي وحضاري . وبهذا يتميز منظور التعامل مع الخطاب الادبي ، ويتجاوز الذوق حدود الفردية والمزاجية ليصبح جزءا من الدرس العلمي لبنية النص ونظامه .

* * *

المراجـــع :

١ - Huit questions de Poétique. P 16-17.

٢ - Sémiotique de la Poésie. P 12.

٣ - Structure du Langage Poétique. P 20.

٤ - النقد والحداثة . ص (٣٣) .

٥ - المرجع السابق ص (٥٢) .

٦ - د. منذر عياشي : علم الدلالة : النظرية المعيارية المتدة / المعرفة / ٢٩٤/ع ١٩٨٦

٧ - Ducrot / Todorov : Dictionnaire encyclopédique des Sciences du Langage. P 375-376.

٨ - النقد والحداثة . ص (٥٢) .

٩ - د. منذر عياشي : اللسانية ومنهج التفكير عند العرب / الموقف الادبي / ١٨١ - ١٨٢ - ١٨٣ / عام (١٩٨٦) .

١٠ - الاحكام في اصول الاحكام . جـ/١/ ص (٤٨) .

١١ - نهاية الاقدام في علوم الكلام . ص (٣٢٥) .

١٢ - Rolan Barthes : Essai Critique. P 257.

١٣ - جماليات المكان . ص (٢٥) .

١٤ - فاتحة لنهايات القرن . ص (٣١٤) .

١٥ - الخطيئة والتكفير . ص (٧٥) .

١٦ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء . ص (٣٢) .

١٧ - ابن رشيق القيرواني : العمدة . ص (١٥٠) .

١٨ - المرجع السابق . ص (٣٣٢) .

١٩ - Le Plaisir du Texte. P 29.

←

٢٠ ــ المرجع السابق . ص (٣٠) .

٢١ ــ Les genres du discours, P 18.

٢٢ ــ د. جابر عصفور : مفهوم الشعر . ص (٣٦٣) .

٢٣ ــ Le degré zéro de l'écriture. P 31

٢٤ ــ الواقعية النقدية . ص (١٤٠) .

٢٥ ــ Cours de Linguistique générale. P 43.

٢٦ ــ Linguistique et discours Littéraire. 18.

٢٧ ــ المرجع السابق . ص (١٩٥) .

٢٨ ــ المغني في أبواب العدل والتوحيد . ج (١٦) ص (٣٥٩) .

٢٩ ــ Linguistique et discours littéraire. 18.

٣٠ ــ De la grammaire à la Linguistique, P 13.

٣١ ــ عن كتاب أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي . ص (١٢٠) .

٣٢ ــ عن كتاب جماليات المكان لغاستون باشلار . ص (٢٨) .

* * *

الجميل في العصور الحديثة

د. فؤاد مرعي

لم يحظ الفكر الجمالي بتطور ذي شان في العصور الوسطى حيث بسط الفكر الديني سيادته الكاملة . وبقيت الحال كذلك الى ان حل عصر النهضة الاوروبية فمجد انسانيو ذلك العصر جمال الطبيعة الواقعي ، وغنى الانسان الروحي اللامتناهي ، وناضلوا ضد نظرة العصر الوسيط المتشائمة الى « الجميل » .

اتسم فن عصر النهضة بطبيعة واقعية ، فحلت صورة الانسان الجديد المناضل المبدع الحية الساطعة المقدة محل الرمز والشرطية في الفن ولم

« نشرت « المعرفة » في عددها رقم ٢٤٧ تاريخ ايلول ١٩٨٢ ملفا عن « دراسات في علم الجمال » للدكتور فؤاد مرعي . وتشكل هذه الدراسة جزءا متمما لذلك الملف .

يكن فن اولئك الرجال الساعي نحو الصدق منفصلا عن تطلعاتهم العلمية، فقد مكنتهم دراستهم لبنية الانسان التشريحية من فهم تناسبه وانسجامه وتصوير جماله وعالج الفنانون مسائل الظل والنور والتواصل وعمق الصورة فساعد ذلك كله في تجسيد جمال العالم الواقعي .

تطورت نظرية « الجميل » في عصر النهضة واصبح مفهوم الجمال مفهوما اساسيا في علمهم الجمالي . وبات جمال الجسم الانساني وتناسبه وانسجامه العنصر الاساسي في تصورهم عن « الجميل » ، وارتباط الجمال عندهم بتناسبات الجسم الانساني وتصوير الواقع تصويرا صادقا.

فعدّ ليون باتيستا البيرتي ـ وهو فنان ومنظر فن ـ ان غاية الفن تصوير اشكال الواقع تصويرا صادقا .

لقد حاول رجال عصر النهضة تفسير قوانين الجميل من خلال الاشكال المحسوسة : «الجميل» هو المتناسب؛ هكذا عد ليالناردو دافينشي التناسب اجمل ما في الاشياء . ورأى منظرو عصر النهضة اسمى الجمال في تصوير الانسان تصويرا صادقا . ان علم جمال عصر النهضة ممتلىء بالروح الانسانية وبالبحث عن الحقيقة « الحياتية » فها هو ذا شكسبير يقول لنا : « ان « الجميل » يصبح اجمل بمئة مرة اذا توج بالحقيقة القيّمة » . وهكذا اكد علم جمال عصر النهضة على الترابط بين الجمال والحقيقة .

ان تصورات الناس حول جمال الطبيعة مشروطة اجتماعيا وتاريخيا بشكل دائم ، وهذا يفسر لنا الاختلاف في فهم جمال الطبيعة عند الطبقات الاجتماعية المختلفة . فالمثل الجمالي المتجسد في الطبيعة المشذبة والمزركشة ولد في المجتمع الارستقراطي الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر . وعلى هذا الاساس قام تصور المنظرين الكلاسيكيين عن الجمال . وولد المثل الجمالي المتجلي في الطبيعة الطبيعية المنسجمة الانسانية المناقض لتصنع وفساد « المدينة » عند المتنورين الفرنسيين المناضلين ضد الحكم المطلق في القرن الثامن عشر .

عد" ديكارت الذي وضع الاسس الفلسفية لعلم الجمال الكلاسيكي « ان الرشاقة والانتقاء المترف في الفن والحياة يتالقان كما يتالق جمال المرأة المثلى ذلك الجمال الذي لا ينحصر في ألق جزء ما ، بل في كمال جميع الاجزاء مجتمعة وانسجامها ، بحيث لا يطغى جزء على آخر ، حتى اذا ضاع التناسب اختل كمال الكل بسبب ذلك »(١) .

لقد وجدت مسألة « الجميل » معالجتها وقنونتها في علم الجمال الكلاسيكي عند بوالو الذي كتب يقول : ان « الجميل » هو « الصادق ولا شيء غيره » ان الفن يصور « البشع » تصويرا جميلا ، وتقليد « الجميل » في الطبيعة هو غاية الفن الاساسية « ابتعدوا عن المنحط فهو مشوه دائما » .

واستنادا الى فهم « الجميل » على هذا النحو على الفنان ان يبدع أعماله الفنية . يقول بوالو :

« هل تريد ان يعجب بك الناس وان تظل الدهر غير مضجر ؟
اذن يجب عليك ان تصور لنا البطل
ذا شجاعة متالقة وبطولة عظيمة
حتى يبدو سيدا في لحظات الضعف ايضا .
ويظهر لنا في اعماله المقدامة .
شبيها بالاسكندر ، شبيها بقيصر ، شبيها بلويس » .

ان الشخصية العظيمة هي التجسيد الاكمل لمثل الجمال عند بوالو . وترتبط المرحلة التالية من تطور نظرية « الجميل » بنظرية الفلاسفة الماديين الفرنسيين في القرن الثامن عشر . يربط ديدرو علم الجمال بعلم الاخلاق ويسوي بين مفهوم الجمال ومفهوم الخير . لقد كان فنانو عصر النهضة عاجزين عن رسم الانسان الجميل في جسد غير جميل ، أما الفنانون في عصر ديدرو فلم يكونوا يقيمون وزنا للقالب الخارجي ،

(١) المفاهيم الجمالية بوريف ص : ٤٠ .

الاحاطة بها بنظرة واحدة اما القبح فهو تنافر الاجزاء والكل . «القبيح» ليس موضوع الفن وهو لا يستخدم في الفن الا من أجل تعزيز « الجميل» (استخدام المضحك والمخيف مثلا) والجمال الجسماني يكون نتيجة الجمع بين جمال الاشكال والالوان والتعبيرات .

غير ان جوهر الفن لا يمكن أن يفسر طبعا بخصائص الاشياء الطبيعية وبالايقاع او اللون او التناظر بحد ذاته .

لقد عد غيردر بالاستناد الى قانون الطبيعة الشامل ان جوهر وخصائص كل شيء كماله الداخلي وجماله . كل ذلك امور تتوقف على ذروة معينة ، وعلى تناسب معروف بين القوى الفاعلة في ذلك الشيء ، فاذا اختل التناسب فيه طمح الى استعادة وضعه الاصلي . هذا قانون تخضع له جميع الاشياء في الطبيعة ، من ابسطها الى اعقدها ، وهي تشكل منظومة كاملة من القوى الفاعلة ، ويمكن ان نمثل لهذه المنظومة بالانسان . وليس الانسان الفرد فحسب بل كل مجتمع انساني وكل أمة واخيرا الانسانية بأجمعها .

ويرى غيردر ان الجمال هو التعبير الظاهري عن فكرة الخير ...

ثم جاء كانت فجرد « الجميل » من مادينه وفصل شكل « الجميل » عن محتواه مضخما اهمية الشكل . وضرب كانت الامثلة موضحافكرته فقال : من المتعارف عليه ان نعد اللون الاخضر او نغم الكمان شيئين جميلين . ولكنهما في الحقيقة ممتعان فقط . وتتضمن محاكمات كانت حول « الجميل » مفهوم المتعة التأملية التي لا تحتوي أي اهتمام عملي تجاه الموضوع . فاللون والنغم لا يبدوان جميلين الا عندما يتجردان من كل محتوى مادي .(١)

ان علم جمال كانت كعلم جمال هيجل الذي تلاه ، قاد موضوعات علم الجمال الى مسألة « الجميل » في الفن ، واظهر علم جمال كانت نقدا

لملكة المحاكمة الجمالية ونظرية مشحونة بالافكار الذاتية الغيبية اللامعرفية.
اما علم جمال هيجل فبدأ فلسفة « للجميل » في الفن ، ونظرية جدلية موضوعية - مثالية في الجمال ، وعلى الرغم من الاختلاف الواسع بين كانت وهيجل فإن موضوع علم الجمال عند الاثنين يصبح في نهاية المطاف مسألة « الجميل » في الفن وفي ابداع الفنان .

يعتقد كانت ان « الاستمتاع بالممتع » والاستمتاع بالخير « متحدان بالمصلحة » في حين ان المتعة التي تحددها المحاكمة الذوقية (اي المتعة الجمالية بحسب راي كانت) تكون متحررة في كل اهتمام .

وكانت ، مثل هيجل الذي تلاه ، يعتقد ان علاقة الانسان بالجمال علاقة تأملية مجردة وغير عملية .

ان نظر كانت الى « الجميل » تقود الى تقسيم الفن الى نوعين :

١ - الفن الممتع .
٢ - والفن الجميل .

ويعرف كانت الفن الممتع بانه شكل ادنى غير مكتمل القيمة للفن مرتبط بالتجربة والغايات العملية . اما الفن الجميل فهو عند كانت ، الفن الحقيقي غير المرتبط بالمصلحة العملية . ان الفن الجميل : « الفن الجمالي ، الرائع ، هو ذلك الفن الذي تكون مقياسه ملكة الحكم العاكسة وليس الاحساس الشعوري »(١) وهذا الفن لهو طليق تمارسه ملكات

الانسان المعرفية . فبالنسبة الى كانت : « الجميل » هو ما يعجبنا بالتقويم البسيط (وليس بواسطة احساس الحواس الخارجية او بواسطة الشعور)(٢) .

(١) كانت (نقد ملكة الحكم) فصل (نقد ملكة المحاكمة الجمالية) .
(٢) المصدر نفسه ص : ١٧٦ .

ويشمل تقسيم كانت للفن الى فن جميـــل وفن ممتع ، العمليـــة الابداعية : الفن الجميل هو الفن الذي تبدعه العبقرية .

اما شيللر فيرى ان الجمال ليس الا الحرية في الظاهرة . « الجميل » يتفق والقوانين دائما ، ولكنه يبدو متحررا من قيودها ، ولا يوجد الجمال الا في مملكة الظواهر . ان التطور الحر للظواهر بما يلازمه من قوانـــين يخلق الجمال . الحرية اساس الجمال .

الجمال هو الكمال الطبيعي .وهنا يفرق شيللر بين التصوير الرائع وتصوير الرائع : ان ماهو قبيح في الطبيعة يمكن ان يكون جميلا في الفن ولكن ما يمكن ان يصبح جميلا ليس الشيء نفســه بل صورته فقط .

وشرط كل جمال عند شيللر هو البساطة ، ولكن ليس كل بسيط جميــلا .

شغلت مسألة الجميل مكانة هامة في علم جمال هيجل . « الجميل » عند هيجل تجل محسوس للمفهوم روحي ، رؤيا للفكرة . وينشأ «الجميل» في مرحلة معينة من تطور الفكرة فعندما تتجلى الفكرة في شكل محدد ، في كائن بمفرده ، يتولد عنها « الجميل » .

« الجميل » ـ تجل حســي ، رؤيا حسية للفكــرة . لان الحسي والموضوعي عموما لا يحتفظ في الجمال بأي استقلال ، بل يجب ان يرفض وجوده المباشر ، لان هذا المحسوس ليس سوى وجود ظاهر . ليس سوى موضوعية المفهوم موضوعة كواقع يجسد المفهوم الذي يبدو وجودا في وحدة مع موضوعيته »(٣) .

يرى هيجل ان « الجميل » في الواقع هو الحياة المتجلية في ثلاثـة اشكال : الجسم الحيواني ، والجسم الانساني ، وجسم العالم الروحي (الاسرة ، الدولة) .

(٣) هيجل : المؤلفات ، الطبعة الروسية ، الجزء ١٢ ـ ص ١٥ .

ويؤكد هيجل ان « الجميل » في الطبيعة محدود ومنته .. وهو لذلك شكل لتجسيد الفكرة غير متكافيء معها ، لان الفكرة لامتناهية وطليقة في داخل ذاتها .

يقسم هيجل « الجميل » الى ثلاثة اقسام ، ويؤكد على اهمية المثل الاعلى بالنسبة الى « الجميل » في الفن : « يشغل المرتبة الاولى مفهوم « الجميل عموما » ، ويشغل الثانية « الجميل في الطبيعة » الذي تظهر لنا عيوبه ضرورة المثل الاعلى الذي يتم تحقيقه كتجسيد فني في العمل الفني »(١) .

ان الانسان ينطلق من عالم الاشياء المحدودة الى مجال الفكرة المطلقة وهذا الانطلاق يتشعب الى ثلاثة مساع لامتناهية : اولا : نحو الحقيقة وثانيا : نحو الخير ، وثالثا : نحو الجمال .

« الجميل » في راي هيجل ، تعبير حسي عن الفكرة في شكل المفرد . ويسمي هيجل الفكرة المتجلية بالشكل المتميز خيرا ، والفكرة المتجلية بالشكل الشامل حقيقة .

ولكن شكل المفرد ـ بحسب تعاليم هيجل ، يمكن ان يكون على وجهين ، وبالتالي يكون « الجميل » وجهان ـ « جميل في الطبيعة » و « جميل في الفن » .

ان المحتوى في الحالتين هو فكرة « الجميل »، ولكن ازدواجية الشكل تسبب اختلافا مهما في المحتوى نفسه الذي يتجلى في هذا الشكل او ذاك .

ويعتقد هيجل ان الجمال في الواقع غير ثابت وغير منسجم وفظ ومادي ولذا فهو دون الجمال في الفن ، يقول هيجل :

(١) هيجل المؤلفات ـ الطبعة الروسية ـ المجلد ١٢ ـ ص ١٠٩ .

« الجمال في الفن هو جمال ولدته الفكرة ثم عادت تلده من جديد . وبمقدار ما تسمو الفكرة ومنتوجها عن الجمال في الفن يسمو الجمال في الفن فوق الجمال في الطبيعة »(١) .

يعد هيجل العالم انعكاسا للفكرة المطلقة . ولذا فان معرفة العالم هي تعرف الفكرة المطلقة على ذاتها . وتمر المعرفة بمرحلتين : المرحلة الدنيا وهي مرحلة انعكاس الفكرة فنيا . والمرحلة العليا وهي الوعي الديني والفلسفي .

ومفهوم « الجميل » عند هيجل يتراجع الى المرتبة الثانية مفسحا المجال الاول لمفهوم « الحقيقي » . ويقول هيجل : ان الفكرة يمكن ان تتجلى منقوصة في موضوع ما بينما تتجلى كاملة في موضوع آخر ، و « الجميل » هو ذلك الموضوع الذي تتجلى فيه الفكرة على اتم وجه . والتفكير في راي هيجل ، ينفي « الجميل » . فكلما تعمق الانسان في التفكير قلت حاجته الى « الجميل » . ويعتقد هيجل ان الفن قد عاش زمنه لان الانسان تعلم التفكير المجرد . وحل عصر الفلسفة محل عصر الفن .. الفكر يقتل في الانسان مفهوم الجمال . وسيختفي مفهوم « الجميل » مع تطور الوعي ، لان الوعي يتعامل مع الحقيقة اما الفن فيتعامل مع الجمال .

ولا يرى هيجل في الفن قيما غير ما يقربنا من الفكرة المطلقة ، ان مجال « الجميل » عند هيجل هو الفن . وهو يتضمن المثل الاعلى وتجسيده الفني (الشكل) .

ويرى هيجل ان الفلسفة تتعرف على الفكرة المطلقة كفكرة ، اما الفن فلا يتعرف عليها مباشرة ، بل من خلال تعبيرها الحسي كجمال . ان الفكرة المطلقة المتجسدة في عالم الاشياء والتي يتم التعرف عليها من

(١) هيجل المؤلفات ـ الطبعة الروسية ـ المجلد ١٢ ـ ص ٢ .

خلاله تظهر على شكل جمال . ولكن المعرفة تنطلق من الجمال صاعدة نحو الحقيقة ، والفن هو تلك الحلقة من وعي الفكرة لذاتها حيث يتهادن المتناقضان : حسية الطبيعة المحددة . وروحية الفكرة .

ان مهمة الفن ــ ارضاء سعي الانسان نحو الجمال المطلق الكامل وبعبارة اخرى ان جوهر الفن ، في راي هيجل ، هو فكرة « الجميل » وتلوناتها : فكرة الجليل وفكرة التراجيدي وفكرة الكوميدي .

ولا يرى هيجل ان الابداع الفني تقليد للطبيعة بل هو في نظره تظهير الاشياء الملطخة « بمصادفة الوجود اليومي وظاهريته » .

ويرى هيجل ان المبدا الذي يمكن ان نحكم بواسطته على كمال او عدم كمال الجمال هو العلاقات المتبادلة بين الصورة والفكرة ، وبين الشكل والمحتوى .

ويمر الفن ، من وجهة نظره بثلاثة مراحل من التطور : المرحلة الرمزية (فن العمارة الشرقي) ، والكلاسيكية (النحت اليوناني القديم)، والرومانتيكية (الرسم والشعر والموسيقا) .

الفن الرمزي هو المرحلة البدائية في معرفة الفكرة المطلقة ، لقد تجسدت الفكرة في الواقع جمالا ولكنها لم تجد الشكل الملائم . ان المحتوى يتفوق على الشكل في الفن الرمزي ، والمهمة اللاحقة للفن كانت البحث عن شكل مكافيء .

وتجد المرحلة الكلاسيكية من تطور الفن الشكل المكافيء للمحتوى فتنشأ نماذج سامية « للجميل » . لقد كان النحت اليوناني وحدة رائعة بين الروحي والطبيعي ولكن المصادفات تقتحم الصور الفنية بعد ذلك فيفقد الفن كماله السامي وانسجامه . وتتفسخ تدريجيا الوحدة التي وجدت في الفن الكلاسيكي بين المحتوى والشكل .

ان الفن المسيحي يدحض الشكل في سبيل المحتوى . وهكذا يتبدل محتوى الفن ويجد الفن مصلحته في التعمق في عالم الانسان الداخلي . وهذا يناقض مهمة الفن الحسية . وهكذا ينفي الفن نفسه . وتتميز المرحلة الرومانتيكية بتطور الرسم الذي لا يقدم الا صورة وهمية عن الموضوع ، وبتطور الموسيقا التي يتم فيها التعبير عن المحتوى الروحي شعوريا من خلال التناسب بين الانغام والايقاعات ، وبتطور الشعر حيث يجري التجلي المطلق للفكرة وتحررها من المادية . وهكذا تصعد الفكرة المتعرفة على نفسها الى اعلى درجات التطور ويجري تدمير الفن فتاتي الفلسفة لتحل محله . وهي اعلى اشكال وعي الفكرة المطلقة لذاتها .

ان الفن يتعرف الى الفكرة في تجسدها الحسي . وعندما يتم استنفاد هذا المجال من مجالات المعرفة يموت الفن وتحل محله مرتبة اعلى من مراتب معرفة الفكرة ، ولقد وصل فن القرن التاسع عشر الى الموت ، برأي هيجل ، لان الروحي بدا يتفوق على المادية فيه . وهذا ما يوصله الى دحض نفسه بنفسه لتبدأ اعلى مرحلة من مراحل المعرفة ـ الفلسفة.

وهكذا يصنع هيجل في اساس فهمه لتطور الفن مبدأه الثلاثي : المقولة والمقولة المضادة والنتيجة المركبة . ولكن هيجل يعجز عن احتواء تاريخ الفن في داخل اطر المخطط الذي وضعه .

ويحاول هيجل ان يفسر « الجميل » في الطبيعة باعتباره لحظة من لحظات تطور الفكرة . ان « الجميل في الطبيعة » يسبق « الجميل في الفن » . ولكن « الجميل في الطبيعة » في رأي هيجل ، ادنى من « الجميل في الفن » ويحاول هيجل الخروج من هذا التناقض عن طريق البرهان على ان « الجميل في الفن » هو وحده القادر على الوجود كفكرة ولكن القضاء على هذا التناقض لا يمكن ان يحل في اطار فلسفة هيجل المثالية .

يفضح تشيرنيشيفسكي الجوهر المثالي في فلسفة هيجل الجمالية او التناقض الداخلي في نظامه الفلسفي ، فيقول : « عندما نحدد الجميل » باعتباره مظهرا للفكرة في كائن مستقل نتوصل حتما الى استنتاج مفاده ان « الجميل في الواقع » ليس سوى وهم من صنع الخيال « ينتج عن ذلك ان الجميل » بحد ذاته من صنع خيالنا وان « الجميل الحقيقي » لا يوجد في الواقع (او كما يقول هيجل ، في الطبيعة) .

وبما ان « الجميل الحقيقي » لا يوجد في الطبيعة نستنتج « ان مصدر الفن هو سعي الانسان الى سد النقص الذي يخلفه فقدان « الجميل في الواقع الموضوعي »(١)

لقد اظهر تشيرنيشفسكي ان هيجل الذي سعى كثيرا من اجل التأكيد على ان « الجميل » هو جوهر الفن بدمر « الجميل » عمليا ، يقول تشيرنيشيفسكي : « الجميل » (عند هيجل) ليس سوى « وهم » ناتج عن عدم نفاذ النظرة (النظرة غير المتطورة) التي لا يضيئها الفكر الفلسفي (بحسب نظام هيجل) ، وكلما ارتقى التفكير (عند الانسان) ازداد اختفاء «الجميل» في مجاله حتى اذا بلغ التفكير الرقي الكامل لم يبق بالنسبة اليه غير «الصادق» حيث يختفي الجميل تماما. ولكن تطور تفكير الانسان لا يهدم في الواقع ابدا شعوره الجمالي »(١) .

ان تشيرنيشيفسكي ، بانتقاده هيجل لانه عارض الشعور الجمالي بالفكر وقابل بين الحقيقي والجميل ، يبعث ويطور التقاليد التقدمية في الفكر الجمالي العالمي .

---

(١) ن ـ غ تشيرنيشيفسكي ـ العلاقات الجمالية بين الفن والواقع « مختارات من الاعمال الفلسفية ، المجلد الاول طبعة موسكو ١٩٥٠ ـ ص ١٦ »

(١) ن. غ تشيرنيشيفسكي ـ « العلاقات الجمالية بين الفن والواقع » المختارات من الاعمال الفلسفية ، المجلد الاول طبعة موسكو ١٩٥٠ ـ ص ٨ .

يقول هيجل : « الجميل هو الكائن الذي يعبر تعبيرا كاملا عن فكرة ذلك الكائن » اي ما معناه باللغة البسيطة « الجميل هو المتفوق في نوعه ».

ويرى تشيرنيشيفسكي ان هذا التعريف واسع جدا لانه يشمل كل ما هو متفوق في نوعه في حين ان اجناس الاشياء ليست جميلة كلها ، وهو يرى في الوقت نفسه ، ان هذا التعريف ضيق جدا لانه لا يأخذ بعين الاعتبار تنوع الجمال في الطبيعة وتطوره من الاشكال الدنيا الى الاشكال العليا .

ويقف تشيرنيشيفسكي ضد مجموعة من افكار هيجل الاساسية في علم الجمال . فالجمال في رأي هيجل ادنى من الفكرة لان الفكرة مجردة والجمال محسوس . وكلما ازداد الانسان قربا من الفكرة المطلقة قلت حاجته الى الشعور بالجميل . ولكن تشيرنيشيفسكي لا يرى تعارضا بين « الجميل » و« الحقيقي » ويعدهما ضروريين للانسان بالقدر نفسه .

والجمال في الطبيعة في رأي هيجل ادنى من الجمال في الفن . غير ان تشيرنيشيفسكي يعد « الجميل في الطبيعة » ارقى من « الجميل في الفن » . وهنا تجدر الاشارة الى ان طرح المسألة على هذا النحو : ايهما ارقى « الجميل في الطبيعة » ام « الجميل في الفن » ؟ طرح غير صحيح فما يجب ان نؤكده هو ان « الجميل في الطبيعة » اسبق من « الجميل في الفن » .

ان العنصر العقلاني في نظرية « الجميل » عند هيجل هو اقراره بروحية « الجميل » في الطبيعة والفن . صحيح ان هذه الروحية تنبع بحسب نظام هيجل الفلسفي من الفكرة المطلقة المتجسدة في الكائن المحسوس . ولكن تأكيد هذه الفكرة بحد ذاته كان مهما جدا من اجل تطوير علم الجمال . لقد كشفت الفلسفة العلمية المعاصرة لأول مرة ، ان سر « روحية » « الجميل » هو « انسنة » الطبيعة بنتيجة العمل الذي يبذله الانسان في مجرى تملكه للواقع . ولكن تشيرنيشيفسكي لم يلحظ هذا الجانب في مسألة « الجميل » ولذا فان نظريته الجمالية التي

تفوقت على نظرية هيجل في عدة مجالات أساسية لم ترق في هذا المجال الى مستواها .

عالج علم الجمال في روسيا في القرن التاسع عشر مسألة « الجميل » في الفن معالجة مستفيضة فأكد ان القيمة الجمالية الحقيقية للعمل الفني تتحدد بالوحدة بين المحتوى الجميل والشكل الجميل . يقول بيلينسكي .

مهما بلغ جمال الافكار التي تملأ القصيدة ومهما كان تجاوبها مع قضايا العصر قويا فلا يمكن ، اذا خلت من الشاعرية ، أن تكون فيها افكار جميلة أو قضايا هامة وكل ما يمكن ان نلحظه فيها هو نية جميلة جسدت تجسيدا سيئا .

وبروح جمالية بيلينسكي عرف تشيرنيشيفسكي« الجميل » بقوله :

الاحساس الذي يولده « الجميل » في الانسان فرح مشرق يشبه الفرح الذي يغمرنا في حضرة من نحب . اننا نحب الجميل حبا منزها نتأمله ونفرح به فرحتنا بلقاء الانسان الذي نحبه ...

ان أشمل ما يحبه الانسان وأحب الامور لديه هو الحياة بالدرجة الاولى والحياة التي يتمناها ويحب ان يحياها وبعد تلك الحياة ، كل الحياة لأن الحياة افضل على كل حال ، من عدم الحياة ، وكل حي ، يخاف بطبيعته من الموت والعدم ويحب الحياة . ولذا اعتقد أن تعريف « الجميل » هو بالتالي : « الجميل هو الحياة » « الجميل » هو ذلك الكائن الذي نرى فيه الحياة كما نتصورها : « الجميل » هو الشيء الذي يعبر عن الحياة أو يذكرنا بالحياة ـ اعتقد ان هذا التعريف يفسر بشكل مرض جميع الحالات التي تثير فينا الشعور « بالجميل »(١) .

(١) ن. غ تشيرنيشيفسكي ـ « العلاقات الجمالية بين الفن والواقع » المختارات من الاعمال الفلسفية ، المجلد الاول طبعة موسكو ١٩٥٠ ـ ص ١١٠ .

ويستخلص تشيرنيشيفسكي من هذا التعريف الشامل عددا من النتائج العلمية الهامة :

١ — « الجميل » من خصائص الواقع نفسه .
٢ — « الجميل » في الفن هو في نهاية المطاف انعكاس للجميل في الواقع يتم بوسائط الفن .
٣ — الواقع الموضوعي هو مصدر الفن .
٤ — الواقع يثير فينا الشعور « بالجميل » و « الجمالي » .
٥ — جمال الواقع محور الفكر الجمالي وفكرته الاساسية .

وبما ان « الجميل » موضوعي في مصدره ومحتواه فانه يمثل في نهاية المطاف وحدة الذاتي والموضوعي . يقول تشيرنيشيفسكي : « ان الاستمتاع بهذه الاشياء او تلك التي تتحلى بالصفة المذكورة (صفة الجمال) يتوقف بصورة مباشرة على فهم الانسان المستمتع . اما « الجميل » هو ما نرى فيه الحياة ، الحياة المطابقة لمفاهيمنا عن الحياة .

وهكذا فان الوجود الموضوعي « للجميل » و « السامي » في الواقع يقاس بآراء الانسان الذاتية »(١) .

ويرى تشيرنيشيفسكي ان الناس يبعثون فينا الشعور « بالجميل » لاننا نرى فيهم مظهر الحياة كما نفهمها . والمنظر الطبيعي جميل عندما تضج فيه الحياة . ان الجمال في الطبيعة مكون مما يدل على الانسان او يذكر به ..

ويقابل « الجميل » « القبيح » « ... كل ما يعيق الجمال ويدخل في اطار مفهوم الضار بالحياة القاتل الحياة »(٢) .

(١) ن. غ تشيرنيشيفسكي — « العلاقات الجمالية بين الفن والواقع » المختارات من الاعمال الفلسفية ، المجلد الاول طبعة موسكو ١٩٥٠ — ص ١٤٦ .
(٢) المصدر السابق ص ٣٢٧ .

ويبين تشيرنيشيفسكي ان الناس لا يعدون الاشياء والظواهر جميلة بنتيجـة تعسف ذاتي وانما على أساس علاقة هـذه الاشياء بحياتهم المحسوسة وهكـذا يقترب تشيرنيشيفسكي كثيرا مـن فهم الجوهـر الاجتماعي لمسألة « **الجميل** » .

لقد توصل تشيرنيشيفسكي الى استنتاجات هامة تتعلق بطبيعـة استيعاب « الجميل » الطبقيـة المحددة تاريخيا فوجـد أن مفاهيم كـ « **الجميل** » و « **الحياة الجيدة** » و « **الحياة كما يجب ان تكون** » ليست واحدة في جميع الحالات بل وجد ان هذه المفاهيم يمكن ان تكون متناقضة عند ممثلي الفئات الاجتماعية المختلفة .

ولاحظ تشيرنيشيفسكي ان الجمال لو كان ساكنا ثابتا « خالدا » كما يدعي علم الجمال المثالي لنفرنا منه وضقنا به ذرعا .

وربط تشيرنيشيفسكي بين الجمال ونشاط الانسان المغير للطبيعة ، فاكد ان « عمل الانسان يجب ان يعيد بناء الطبيعة . ان الشعب يجلب الاقفار والوحشة لبلاده اذا هو لم يدخل اليها الحضارة ــ هناك بلدان لا يمكن الاستيطان فيها وهي بلدان لا يمكن ان يكون الانسان مسؤولا عن جمالها . ولكن اذا توفرت امكانية جلب المياه ، اذا كان سكان البلاد زراعا فان وحشتها تدل على ان الشعب لا يستطيع او لا يريد ان يعيش في بلاده كما يجب ان يعيش الشعب السعيد ، لا يستطيع او لا يريد ان يعمل .

لقد قلنا : « لا يستطيع أو لا يريد . . » ولكن الخيار الثاني زائد تماما اذ ليس هناك من لا يريد أن يعمل الا ذلك الذي لا يمتلك امكانية العمل في ظروف ملائمة »(١) .

---

(١) ن. غ تشيرنيشيفسكي ــ المؤلفات الكاملة المجلد) الصفحة (٢٢٠) .

من الواضح تماما أن تشيرنيشيفسكي يتوصل هنا الى استنتاج ثوري يفضح عداء النظام الاجتماعي الذي يعيش في ظله للجمال في الحياة الاجتماعية والطبيعة . ولكن نظرة تشيرنيشيفسكي الى الجميل ، على الرغم من تقدميتها وماديتها وطبيعتها الديمقراطية الثورية ، لا تخلو من عيوب لا يمكن تجاهلها .

فتشيرنيشيفسكي يميل احيانا الى تفسير الظواهر الجمالية تفسيرا بيولوجيا . فالضفدع قبيحة في نظره لان جلدها يذكرنا بجلد الانسان الميت . وهو يتصور أن الاذواق الجمالية من صفات الانسان الطبيعي السوي ولا يلاحظ أن الانسان يغير نفسه وهو يغير الطبيعة ، وان نشاط الانسان الانتاجي يطور الانسان نفسه ويغيره فتتغير بذلك مشاعره الجمالية .

نتبين بعد هذا الاستعراض التاريخي السريع لاهم النظريات الجمالية اربعة انماط في فهم الجمال :

١ ــ النمط المثالي ــ الموضوعي (افلاطون ــ هيجل) : « الجميل » هو تجلي الروح او (الفكرة المطلقة) في الاشياء والظواهر الحسية .

٢ ــ النمط المثالي ــ الذاتي (كانت) : « الجميل » نتاج اسباغ الفرد غناه الجمالي على الواقع المحايد جماليا .

٣ ــ النمط الذاتي ــ الموضوعي ــ (سقراط ، ارسطو ، تشيرنيشيفسكي) : « الجميل » نتاج نسبة خصائص الحياة الى الانسان باعتباره مقياس الجمال او الى حاجاته العملية ومثله وتصوراته عن الحياة الجميلة .

٤ ــ النمط المادي ــ الميتافيزيقي (الماديون الفرنسيون) : « الجميل » هو خاصة من خواص ظواهر الطبيعة مثل الوزن واللون والشكل وغير ذلك .

ولكن النظرة العلميـة المعاصرة الى « الجميل » ابرزت إنه اغنى واعقد من كل هذه الانماط .

هناك اشكال (شائعة) بسيطة للجمال منها اللون والضوء ، والشكل والتناظر ، والايقاع ، والوحدة مع التنوع ، والتوافق ، ووحدة الكل مع الاجزاء وهناك اشكال متعقدة ايضا . والخصائص الجمالية ، سواء أكانت بسيطة ام معقدة موجودة وجودا موضوعيا . فالنظرة العلمية المعاصرة تنطلق من مبدا الاعتراف بموضوعية الجميل .

ولكن لا يجوز لنا ان نطابق بين هذه الخصائص « الشائعة » وبين « الجميل » عامة « فالجميل » في الطبيعة لا يمكن ان ينحصر بصفات حيوية او كيماوية او اية صفات اخرى غير اجتماعية . ان جمال الطبيعة معبر . اي ان الانسان يكتشف من خلال صفات الطبيعة الحياة الموضوعية والوجود الموضوعي وحالة الطبيعة في علاقتها بمضمون الحياة الانسانية . فالانسان ، اذن ، يستوعب المعنى الانساني من خلال الخصائص المادية في الطبيعة ، وهذا الاستيعاب لم يكن ممكنا منذ الازل ، بل جاء نتيجة لتطور الملكة الجمالية تاريخيا عند الانسان . فعبر الممارسة العملية المغيرة للعالم تعلم الانسان ان يرى ذاته في العالم الذي يغيره وتعود ان يلاحظ في الطبيعة التي يتملكها ما يذكره بحياته وشرع من خلال ذلك ، يدركها ادراكا جماليا . وان استقراء بسيطا للوحات الفنية التي تصور الطبيعة يبين لنا ان هـذه اللوحات مشحونة دائما بالشعور الانساني لان الانسان يرى في الحياة الطبيعية ما هو قريب من حالته النفسية ومن معاناته العاطفية .

ان علم الجمال المثالي ينفي وجود « الجميل » في الطبيعة . حتى هيجل يطمس قضية وجود الجمال في الطبيعة . انه يقول في الصفحة الاولى من محاضراته في علم الجمال : « ان تصوراتنا عن الجمال في الطبيعة غامضة جدا ... فنحن لا نمتلك مقاييس في هذا الجمال . ولذا فان اقامة رابطة جمالية بين اشياء الطبيعة امر لا يتميز باهمية كبيرة ونحن نحذف مباشرة « الجميل » في الطبيعة من دراستنا » .

ويسعى علماء الجمال المثاليون الى حصر « الجميل » في عالم الروح ويتصورون ان الحياة فظة وفقيرة وان الوعي هو الذي يضفي عليها الجمال .

يقول شارل لالو : « ان الطبيعة لا تمتلك الجمال الا عندما تسبغه عليها التربية الفنية ... فالطبيعة لا تملك من الجمال الا ما يمنحه لها الفن » .

ويعتقد لالو : « ان الطبيعة نفسها هادئة خالية من المشاعر وهي من دون الانسان ، ليست جميلة وليست قبيحة . انها « خارج نطاق التقويم الجمالي » ، خارج مجال « الجميل » و « القبيح » بنفس القدر الذي تكون فيه « غير اخلاقية » و « غير منطقية »»(١) .

وعلى عكس علماء الجمال المثاليين يقر علماء الجمال الماديون بموضوعية وجود « الجميل » في الطبيعة ، « فالجميل » كما يقول تشيرنيشيفسكي ، هو ما يبشر بالانسان وهو يستطيع عن طريق التداعيات المعقدة التي يمتاز بها الانسان الاجتماعي أن يذكر هذا الانسان بالظواهر الاجتماعية ، وان يبعث فيه سيلا من النشاط والتفاؤل والمعاناة الجمالية السامية .

أن تصوير الانسان في وحدته مع الطبيعة وتصوير الطبيعة نفسها حقلا لنشاط الانسان ، مبدأ من أهم مبادىء الفن الطليعي في عصرنا . فالطبيعة جميلة لانها تحمل في طياتها . امكانات غير محدودة لنشاط الانسان المبدع الخلاق .

الاساس الطبيعي « للجميل » ينحصر في مادية العالم وفي العلاقة الشاملة والتفاعل المتبادل والتكيف المتبادل بين اشياء العالم الواقعي

(١) شارل لالو . المدخل الى علم الجمال عام ٩١٥، ص ١٠٠ — ١٠١ .

وظواهره . ان هذه الظواهر والاشياء ، الى جانب تنوعها وغناها ، مترابطة تشد بعضها الى بعض ملايين الروابط ، متفاعلة يتكيف بعضها ببعض ، وهذا ما يجعلها موضوعا للتملك الانساني .

ان علاقة الانسان بادوات العمل اول علاقة جمالية له بالواقع ، لقد كان الانسان الاول يحصل على شعور بالرضا من اداة عمل مصنوعة صنعا جيدا ، اداة يلائم شكلها محتواها ؛ وكان هذا الشعور العلاقة الجمالية الاولى بين الانسان والواقع ثم انتقلت هذه العلاقة لتشمل الطبيعة المحيطة به والمجتمع الذي يعيش فيه . فالعلاقات الجمالية ليست علاقات سلبية تأملية ، بل هي علاقات عملية فعالة يؤثر الانسان من خلالها في العالم المحيط به . انها بحث وابداع وتحويل للعالم . وباتساع دائرة الممارسة الاجتماعية يتسع نطاق الظواهر الخاضعة للتقويم الجمالي . لقد انتقل الانسان من تقويم أشياء العمل الى تقويم الطبيعة ونفسه والمجتمع الذي يعيش فيه تقويما جماليا . فأصبح ما هو مفيد ومرغوب ومهم بالنسبة الى مجموعة من الناس جميلا في نظر تلك المجموعة . ويمكننا ان نؤكد ان الاشياء التي استخدمتها الشعوب البدائية للزينة عدتها القبيلة في البداية مفيدة أو عدتها اعلانا عن خصائص مفيدة لصاحبها ولذلك بدت جميلة . ان القيمة الاستعمالية تسبق التقويم الجمالي . ربما ان الاشياء المعنية قد حازت في عيني الانسان البدائي على قيمة جمالية فانه اخذ يحرص عليها من اجل هذه القيمة فقط ، ناسيا منشأ هذه القيمة وغير مفكر بها مطلقا » .

ان الحيوانات تعجز عن تقويم الاشياء تقويما نوعيا . وهي تبدع بحسب قانون الغريزة والحاجة البيولوجية . وهي لا تستطيع تغيير الواقع تغييرا ابداعيا . يقول ماركس ما معناه : ان اردا المعماريين يتفوق على افضل نحلة لانه يمتلك خطة ما يريد عمله في رأسه . النحلة والخلد والنملة وكل حيوان يبدع بحسب نوعه اما ابداع الانسان فشامل . وهو يستطيع ان يقابل موضوعه مقابلة حرة وان يتعامل معه بالشكل الذي يريده .

يصبح الانسان في مجرى العمل كائنا نوعيا بالنسبة الى الطبيعة وتصبح الطبيعة نوعا مقابلا خاضعا له . فالانسان يتملك العالم فنيا متحولا من عبد للطبيعة الى سيد لها . وهذا التملك لا يتم تعسفيا وذاتيا وانما يتم على شكل اظهار للانسان باعتباره كائنا نوعيا .

ان جوهر الفرد هو الجوهر الجماعي الحقيقي للناس . والناس في عملية تحقيق جوهرهم تحقيقا عمليا ينتجون الجوهر الانساني ويبدعونه . وهذا الجوهر ليس قوة شاملة مجردة مقابلة لكل فرد على حدة ، على العكس من ذلك ، جوهر نوعي لكل انسان على حدة وهو نشاطه الخاص وحياته الخاصة وروحه الخاص وثراؤه الخاص . ان التملك الفني هو معالجة العالم معالجة شاملة وعالية وهو ليس سيادة فرد واحد على الطبيعة بل سيادة المجتمع او سيادة الانسان ككائن نوعي عليها . فالانسان ككائن نوعي يجسد في ذاته تطور المجتمع السابق له ، تطور المشاعر الاجتماعية عند الاجيال السابقة ، ولذا فان فهمنا للتملك الفني لا معنى له الا في المجال التاريخي . التملك الفني ليس عملا من اعمال سيادة الفرد على الموضوع بل هو نتاج تطور المجتمع تاريخيا . وكل عمل فردي من اعمال تملك الواقع فنيا يحمل في طياته صورة مصغرة من التطور التاريخي .

لكل شيء في هذا العالم علاقة معينة بالاشياء الاخرى وبالواقع . فالشجرة ، مثلا ، لها علاقة معينة بالنار وعلاقة اخرى بالماء . فاذا تكلمنا على علاقة السنديانة بالنار يمكننا ان نقرر انها مادة قابلة للاحتراق ، واذا تكلمنا على علاقتها بالماء نقول انها جسم لا ينفذ منه الماء او انها جسم يطفو على سطح الماء . وهكذا ايضا تكون السنديانة الى الانسان المقرور مادة للوقود . وتكون بالنسبة الى الانسان الراغب في ماوى ، مادة للبناء .

ولكن علاقات هذه السنديانة نفسها لا تنحصر في علاقاتها بالنار او بالماء او بالفرد الساعي الى سد حاجة من حاجاته المعاشية . بل انها

تتشعب ايضا لتكون علاقة بالانسان ككائن نوعي ، علاقة بالانسانية كنوع ، علاقة بتاريخ الانسانية . وهذه العلاقة ليست جمعا آليا بين عدد لا حصر له من العلاقات بل هي « قطع ناقص » يتكون من عدد لا نهائي من النقاط تمثل اهتمام الانسان بشجرة السنديان .

هذه القيمة الاجتماعية العريضة لشجرة السنديان هي علاقتها كنوع طبيعي محدد بالانسان والانسانية كنوع محدد ايضا ، وهي نفسها الصفة الجمالية التي تملكها هذه الشجرة . انها صفة جمالية موضوعية لانها مستقلة عن استيعاب هذا الفرد او ذاك لها . وهي صفة موضوعية اجتماعية لانها مشروطة بأوسع علاقة موضوعية قائمة بين هذا الشيء المادي (الشجرة) وبين المجتمع الموجود وجودا موضوعيا . وهي صفة مشروطة بالانتاج الاجتماعي لان هذا الانتاج هو الذي يضع الشجرة في علاقة معينة مع المجتمع من خلال ادخاله العالم المحيط الى مجال نشاط الانسان في عملية تملك هذا الانسان للواقع . ان طبيعة الممارسة الاجتماعية ودرجة تملك الانسان للشيء المادي وطبيعة هذا التملك ، كل ذلك يحدد صفات الشيء المعني الجمالية .

ان الشيء الجميل هو دائما شيء له قيمة اجتماعية ايجابية كبيرة ، وهو شيء يسيطر عليه الانسان ككائن نوعي ، انه شيء تملكه الانسان وبات حرا بالنسبة اليه . وبهجة تملك هذا الشيء « المؤنسن » ، هذا الشيء الذي تتجلى فيه « قوة الانسان الجوهرية » ، هي التي تثير في نفس الانسان المتعة الجمالية .

غير ان تقويم ظواهر الحياة الاجتماعية تقويما جماليا هو اشد ارتباطا بالمقاييس السياسية والاخلاقية من تقويم ظواهر الواقع الاخرى . ولا يمكن الا ان تختلف النظرة الى « الجميل » في الحياة الاجتماعية في المجتمع الطبقي . فمقياس الجمال هنا يتحدد من خلال اهمية هذه الظواهر الاجتماعية او تلك في حياة الشعب وتقدم المجتمع . « فالجميل » من وجهة نظر الفئات الطليعية في المجتمع هو النضال من

اجل نمو الانسان الحر المتحرر من قيود الاستغلال والتمييز الاقتصادي والسياسي نموا شاملا متسما بالانسجام .

« الجميل » في الحياة الاجتماعية هو كل ما يساعد على تقدم المجتمع ، والتناقض الاجتماعي ليس عائقا يمنع ظهور الجمال أو يدمره بل هو ، على عكس ذلك ، مبدع الجمال في المجتمع . ان الحياة متطورة متجددة باستمرار ، ولذا فالجمال لا يمكن ان يكون جامدا ثابتا .

الحياة تتطور عبر التناقضات وهذا سر جمالها ، صحيح ان التناقضات الاجتماعية تؤدي في بعض الحالات الى تدمير الجمال ولكن التقدم لا يتحقق الا من خلال التناقض، لذلك لا يمكن ابداع الجمال الا من خلال التناقضات وبفضلها .

لقد خلق العمل في الانسان الشعور بالجمال . انه منبع القيم الجمالية على سطح هذه الارض . وليست القيم الجمالية ثمرات العمل فحسب ، بل هي ايضا العمل نفسه ، الابداع نفسه .

ان الجمال موجود في عملية الابداع نفسها . في احساس الانسان بالامكانات غير المحدودة التي يمتلكها الجمال ليس احتكارا للفن وحده بل هو موجود في كل فرع من فروع العمل الانساني ، لان العمل الانساني المعقول هو معرفة للواقع وتملك له على اساس قوانين الواقع نفسه ، هو ابداع بحسب قوانين الجمال .

٢ ــ المربح والمفيد والجميل :

لقد اتضحت لنا من كل ما تقدم ، اهمية الاسس الاجتماعية في الشعور بالجمال ولكن لا يجب ان تحجب هذه الاهمية عن اعيننا الاسس الفيزيولوجية والبيولوجية لهذا الشعور . فالمتعة الجمالية انما نشأت تاريخيا على أساس الاحساس الفيزيولوجي والبيولوجي بالمربح .

ولكن المطابقة بين الشعورين خطأ كبير لان « الجميل » يحمل الى جانب الصفة الفيزيولوجية والبيولوجية طابعا اجتماعيا لا يدركه الا الانسان الاجتماعي وليس ادل على عدم التطابق بين الشعورين من كون الظواهر غير المريحة في الواقع تصبح جميلة اذا استخدمت في عملية تصوير الواقع تصويرا فنيا صادقا .

وكذلك لا ينحصر « الجميل » في النافع غير انه لا يتناقض معه ، فالجمال والفائدة مفهومان متداخلان وذلك على الرغم من عدم التطابق بينهما . ولو كان الجمال يناقض المنفعة لخلت الفنون التطبيقية من كل قيمة جمالية ولخلى منها كذلك فن العمارة .

لقد كان مفهوما المنفعة والجمال متطابقين في المجتمع البدائي . ولكن تعقد العلاقات الاجتماعية جعل العلاقة بين المنفعة والجمال علاقة غير مباشرة .

لذا يجب علينا ان نرفض مبدأ النفعية المسط المبتذل في علم الجمال ذلك المبدأ الذي يطابق بين « الجميل » و « المفيد » و « المريح » . ويجب علينا في الوقت نفسه أن نؤكد وجود علاقة بين «المفيد» و «الجميل».

ان علماء الجمال المثاليين يصرخون احتجاجا ضد نفعية علم الجمال المادي زاعمين أن النفعية تدمر الجمال . ولكن اذا كان الجمال منزها فعلا عن النفعية الانتهازية فان هذا لا يعني ابدا ان الجمال يناقض المنفعة . ان المقياس الاساسي لجميع المفاهيم الجمالية هو الممارسة العملية التاريخية للمجتمع . ففي مجرى هذه الممارسة صاغ الناس مفاهيمهم عن «الجميل» و « الجليل » و « التراجيدي » و « الكوميدي »

٣ ـ الطبيعة التاريخية والطبقية والقومية لاستيعاب الجميل :

ان مالم الاحاسيس الذاتية لا ينشأ عند الانسان ولا يغتني الا من خلال ممارسته التاريخية الشاملة وعلى اساسها ، لاسيما في مجال النشاط والعمل الاجتماعيين . فمن خلال ذلك ، وعلى اساسه ، تنشأ

عند الانسان الاذن الموسيقية والعين القادرة على رؤية جمال الاشكال ، وتتكون عنده القدرة على التمتع بالجمال والاحساس بالجلال وغيرهما من الأحاسيس الجمالية .

والمشاعر الجمالية ، التي تنشأ من خلال ممارسة الانسان التاريخية الشاملة وعلى اساسها ، ليست مشاعر سلبية تأملية ، بل هي ، كسائر ملكات الانسان الروحية ، ترتبط بهذه الممارسة في علاقة ديالكتيكية يبرز من خلالها دورها الفعال والنشيط في نضال البشر من أجل حياة أفضل . فمفهوم « الجليل » يقابل في وعي الناس مفهوم « العـادي المبتذل » ، ومفهوم « الجميل » يقابل في وعيهم مفهوم « القبيح ». وهذا التقابل هو الاساس الذي تنطلق منه دعوة علم الجمال للفنانين ان يمجدوا الانسان ويرسخوا في وعيه مفهومي « الجليل » و« الجميل » في مواجهة العدمية الفنية التي تمجد « العادي » و« المبتذل » .

ان النظرة العلمية ، التي اكتشفت العلاقة بين ممارسة الانسان التاريخية الشاملة وبين عالم الاحاسيس الذاتية عند الناس ، كشفت بذلك عن الطبيعة الاجتماعية ـ التاريخية للمشاعر الجمالية ، واظهرت ان الاحساس بـ « الجميل » و« الجليل » يخضع للتغير كما تخضع له الطبيعة الاجتماعية للانسان . وكما نجد في طبيعة الانسان الاجتماعية عناصر انسانية شاملة واخرى تاريخية متغيرة ، نجد في فهم الناس للجمال عناصر انسانية شاملة واخرى تاريخية متغيرة ايضا . ان تصورات الناس عن الجمال تتغير في مجرى التطور التاريخي . وهي تكون أكثر تغيرا في تصوراتهم عن « الجميل » في ظواهر الحياة الاجتماعية . ولكن هذا التغير لا يلغي مسألة موضوعية الحقائق ، مسألة موضوعية السمات الجمالية النوعية التي تتصف بها الاشياء والظواهر . انه يعني ان درجة موضوعية تصورات الناس نفسها عن « الجميل » مرهونة بمدى اتفاق نظرة من يطرحها ومجرى التطور التاريخي الشامل . ومن الواضح ، قياسا على ذلك ان تصورات « الجميل » التي طرحها الناس في العصور الماضية تحمل

في طياتها عناصر انسانية شاملة ، وتحتفظ بقوة الحياة بمقدار ما تحتويه من عناصر تتفق والتطور التاريخي الشامل . ولذا فليس صحيحا ما يفهمه بعضهم من ان التقدم يعني ان نحافظ على كل ما هو « جميل » ونتخذ منه انموذجا ونقطة انطلاق نحو الارقى والافضل .

ان هذا الفهم لطبيعة تصورنا عن « الجميل » يعني ان استيعابه لا يحتاج الى حقيقة وجوده موضوعيا في الواقع فحسب ، بل يحتاج ايضا الى توفر الفنى الروحي الذاتي عند الانسان الذي يستوعبه . فنحن لا نستوعب ، مثلا ، جمال مجلس الشعب في دمشق من خلال صفاته المعمارية فحسب ، بل يدخل في ادراكنا لجماله ايضا انه تجسيد لارادة شعبنا ونضاله من اجل التحرر من الاستعمار ، وانه المبنى الذي يتم فيه اللقاء بين الحكومة وممثلي الشعب ، واننا من خلال القرارات المتخذة فيه نطمح الى بناء مجتمع الحرية والاشتراكية ، وهكذا تتداخل في استيعابنا لهذه الظاهرة الجميلة القيم الطبقية والسياسية والاخلاقية وغيرها . ومن الطبيعي ان يعجز الانسان الذي لا يحمل في ذاته هذه القيم عن استيعاب جمال « البرلمان السوري » .

ولقد كان اختلاف قدرات الناس على استيعاب الجمال بحسب اختلاف الفنى الروحي لكل منهم ، ان اسباب قيام نظريات تزعم ان تذوق الجمال امر فردي وتنطلق من ذلك الى القول بذاتية الاحساس بالجمال ، بل الى القول بذاتية الخاصة الجمالية نفسها .

غير ان اختلاف قدرات الناس على استيعاب الجمال لا يعني مطلقا فردية الذوق الجمالي . فالاذواق الجمالية في مجتمع ما محددة بطبيعة الطبقة السائدة فيه ، ففي المجتمع البرجوازي مثلا يكون التعالي على الآخرين والتفرد بينهم بقوة المال والسيطرة على مقدرات حياتهم والمهارة في استغلالهم من مقومات جمال الفرد ، بينما لا يخطر في بال احد في المجتمع الاشتراكي ان يعد بين مقومات جمال الانسان ايا من هذه الصفات .

والاذواق الجمالية في مجتمع ما محددة قوميا ، اذ قد يحمل موضوع المتعة الجمالية نفسه خصائص قومية . فنحن نتحدث عن جمال الشاطىء السوري والصحراء العربية والمرأة العربية . ولكن الطابع القومي للاذواق الجمالية لا يتجلى في تقويمنا لهذه الظاهرات الجمالية فحسب ، بل يتجلى ايضا من خلال تصورات الناس للمثل الجمالي الاعلى ، تلك التصورات التي تحمل خصائص البيئة القومية والطبائع القومية المتكونة عبر التطور التاريخي لهذا الشعب أو ذاك .

ويجدر بنا هنا ونحن نتحدث عن الطبيعة القومية للذوق الجمالي التي تتحدد بالتفرد الفعلي للتجربة الاجتماعية ــ التاريخية للشعب المعني أن نشير الى الدور المؤثر الذي يؤديه العامل الطبقي في صياغة الذوق الجمالي ففي المجتمعات القائمة على التناحر الطبقي تخضع التربية الجمالية لاهداف الطبقة السائدة ، اذ يسعى ايديولوجيو هذه الطبقة الى تخليد النظام القائم . وتكون التربية الجمالية من بين الادوات التي يستخدمونها لهذا الغرض ، فمن خلالها يكونون تصورا عن « الجميل » و « السامي » في المجال الاجتماعي يتناسب والوضع المتميز لطبقتهم ، ويحاولون ترسيخ هذا التصور واعطاءه صفة القانون الشامل . صحيح ان تصورات الناس للجمال تحمل طابعا قوميا ، فقد لا يدرك « الاسكيمو » جمال الصحراء الافريقية للوهلة الاولى ، وكذلك قد يعجز الافريقي عن ادراك جمال « التوندرا » . ولكن ذلك لا يعني أن « الجميل » ليس ظاهرة موضوعية ، ولا يبيح لنا ان نجعل من هذا التمايز امرا مطلقا وننكر وجود الحقيقة الموضوعية لجمال « الصحراء الافريقية » او « التوندرا » . ان العصر الذي نعيش فيه هو عصر تفاعل وتواصل بين الشعوب لم يسبق له مثيل في تاريخ البشرية . ويكفي ان نشير الى ما تحققه وسائل المواصلات والاعلام المعاصرة من انجازات في تقصير المسافات المكانية والحضارية بين الشعوب، لندرك عظم الخطوة التي حققتها الانسانية في طريق وحدة الجنس البشري، تلك الوحدة التي تجعلنا نعتقد ان التفاعل الحضاري بين الشعوب لايساعد فقط في تفاهمها ، بل يساعد ايضا في صياغة تصورات جمالية تساعد في فهم جمال الشعب الآخر وجمال طبيعة بلاده وفنها .

٤ ـ الجميل في الفن :

حين يدخل الحيوان في علاقات تبادل مع الوسط المحيط به « يبدع » بحسب حاجات النوع الذي ينتمي اليه . ان « ابداع » الحيوان ينحصر في التلاؤم مع موضوعات محددة . ونشاط الحيوان يؤدي الى تدمير موضوعه . اما الانسان فيستطيع الانتاج بحسب مقاييس الانواع جميعا . انه يستخدم الصفات النوعية في الاشياء والظواهر لتحقيق اغراضه . وهو لا يؤكد وجوده في الكون من خلال تفكيره فقط ، بل من خلال احساساته كلها ايضا . وقيمة الاشياء التي يبدعها العمل الانساني لا تتجلى في خصائصها النفعية وحدها ، بل تتجلى ايضا في قدرتها على احداث المتعة الجمالية ، في جمالها .

يقول مكسيم غوركي : « ما نعنيه بالجمال هو ذلك الجمع بين المواد المختلفة ـ يدخل في ذلك ايضا الاصوات والالوان والكلمات ـ الذي يعطي ما يتم ابداعه ـ ما يصنعه الانسان الماهر ـ شكلا يؤثر في الاحساس والعقل بوصفه قوة تبعث في الناس الدهشة والفخر والفرح بقدرتهم على الابداع » .

ان الانسان حين يتملك الواقع يتملكه بحسب مقاييس الجمال ايضا . فكل نشاط يقوم به الانسان يحتوي على عناصر جمالية . والانسان يخلق الجمال في كل فرع من فروع النشاط المادي ، انه « فنان بطبيعته . فهو يسعى في كل مجال بهذا الشكل او ذاك ، الى بعث الجمال في الحياة . انه يريد الا يبقى حيوانا يأكل ويشرب وينجب الاولاد بطريقة عبثية نصف آلية . ان الانسان يضع روحه في كل ما يفعله »(١) .

ويؤكد بلزاك بحق على لسان احدى شخصيات قصته « التحفة غير المنظورة » الجهود الابداعية التي يبذلها الفنان من اجل ان يكتشف جمال

---

(١) م. غوركي عن الادب . موسكو ١٩٥٥ ، ص ٣٥ .

الواقع ويعكسه في لوحته : « الجمال صارم ومتفرد المزاج ، انه لا يمنح نفسه ببساطة ، ولا بد من انتظار اللحظة المناسبة ، لا بد من تتبعه والامساك به بقوة عند الوصول اليه ، لارغامه على الاستسلام .. اما الشكل فهو Protée ، لا يقاس به ، من حيث صعوبة الامساك به وكثرة العناصر الدخيلة عليه ، Protée (١) المجسد في الاساطير ! »(٢) ولكن الجمال في الفن لا يتحقق عن طريق اعادة تجسيد الواقع تجسيدا ابداعيا : « ليست مهمة الفن ان ينسخ الطبيعة ، بل مهمته ان يعبر عنها . انت لست ناسخا تافها . انت شاعر ! .. لو كان الامر غير ذلك لاستطاع النحات ان ينجز عمله بصنع قالب من الجبس للمراة التي يريد صنع تمثال لها . حسنا ! جرب ان تصنع قالب جبس ليد حبيبتك ثم ضعه امامك ! انك لن ترى اي شبه بينه وبين تلك اليد ، وستجد نفسك مضطرا الى الاستعانة بالنحات الذي لا يعطيك نسخة دقيقة عنها ولكنه يعطيك الحركة والحياة . علينا في الفن ان نلتقط روح الاشياء والكائنات وفكرتها، وهيأتها النموذجية »(٣) .

ان « الجميل » في الفن هو اعادة خلق « للجميل » في الطبيعة والحياة الاجتماعية . والعمل الفني يبعث في نفوسنا المتعة الجمالية ، مثله في ذلك كمثل اي عمل نقوم من خلاله بتملك الواقع تملكا جماليا . اما عظم هذه المتعة الجمالية فسببه كون الفن اعلى اشكال تملك الواقع بحسب مقاييس الجمال .

ليس الجمال في الفن جمال الشكل فقط ، فهو ايضا ، بل بالدرجة الاولى ، جمال المحتوى الفكري . لقد كتب بلوتارخ مقارنا بين فن الخطابة عند تشيشيرون ومثيله وعند ديموسفين: ان الناس كانوا يعجبون «عندما

(١) Protée : احد آلهة البحر عند الاغريق ، كان يغير شكله بحسب رغبته .

(٢) اونوريه بلزاك . المؤلفات في ١٥ مجلدا ، ج ٢ ، موسكو ـ ١٩٥٥ ، ص : ٧٥ ـ ٢.

(٣) المصدر نفسه .

يتكلم تشيشيرون بموهبته وفصاحة كلامه وجماله ، ولكن كانت تستولي عليهم عندما يتكلم ديموسفين عاطفة واحدة وفكرة واحدة هي : « الموت للطغاة ! » . ومن الطبيعي ان تكون خطابات ديموسفين اسمى جمالا من خطب تشيشيرون بسبب تفوق جمال محتواها الفكري ، غير ان العمل الفني لا يستطيع ان يبعث في نفوسنا المتعة الجمالية من خلال محتواه الفكري وحده . انه لا يستطيع ان يبعث فينا المتعة الجمالية الا عندما يكون منسجما والقوانين الموضوعية للفن نفسه . ان الوحدة بين الموضوعي والذاتي ، المتجلية في الصورة الفنية ، هي وحدها القادرة على خلق المتعة الجمالية . اما خلو العمل الفني من المحتوى القيم اجتماعيا فيحوله الى فقاعة فارغة الى نوع من عبث الخيال

ان كلامنا على الجانب الموضوعي القيم اجتماعيا لا يجب ان ينسينا اهمية الجانب الآخر ، الجانب الذاتي ، اذ لا يستطيع النسخ الحرفي عن الطبيعة ، مهما بلغ من الدقة ، ان يسد الفراغ الذي يحدثه غياب عاطفة لفنان وفكره . يقول غوغول في قصته « وجه » : « ... كان ثمة شيء غريب في صورة « الوجه » التي تنتصب امامه الآن . ما امامه كف عن ان يكون فنا : انه يدمر حتى هارمونية « الوجه » نفسه . لقد كانت امامه عينان حيتان ، كانت امامه عينان بشريتان ! عينان كانما انتزعتا من انسان حي وزرعتا في اللوحة . لكنه لا يجد هنا تلك المتعة السامية التي تلف الروح عند النظر الى لوحة فنان مهما كان الموضوع المصور فيها مرعبا . ما كان يجده هو شعور بالمرض والاحباط . « ما هذا ؟ » تساءل الفنان مرغما . » انها الطبيعة نفسها ، الطبيعة الحية ، فما مبعث هذا الاحساس الغريب الكريه ؟ ايكون التقليد العبودي الحرفي للطبيعة خطأ يتجلى على شكل صرخة حادة منفرة ؟ ام ان تناولك للموضوع بحياد وخواء عاطفي ، من دون تعاطف بينك وبينه ، يجعله يتجلى بواقعه المجرد المخيف الذي لا تضيئه فكرة غامضة تكمن في اجزائه كلها ، يجعله يظهر بذلك الواقع الذي ينكشف لك عندما تسعى الى معرفة الانسان الجميل ، فتتسلح بمبضع تشريح وتفتح جوفه فترى انسانا قبيحا ؟ لماذا تبدو الطبيعة

البسيطة العادية عند الفنان مضاءة فلا تشعر وانت تتأملها باي احساس منحط ، بل ، على العكس من ذلك ، تشعر بانك استمتعت وتحس بعد ذلك بأن كل شيء يجري من حولك بهدوء واتزان ؟ ولماذا تبدو تلك الطبيعة نفسها اذا خلت مما يضيئها منحطة وقذرة عنده مع انه يكون صادقا في تصويرها ؟ ان ذلك ، على كل حال ، يشبه ما يحدث للمنظر الطبيعي الذي يبدو ، مهما كان رائعا ، مفتقدا شيئا ما اذا لم تكن الشمس تضيء السماء » .

يرتبط « الجمالي » دائما بـ « الاخلاقي » في الابداعات الفنية العظمية . فالاعمال الفنية التي تصور الجمال الخارق للروح الانسانية وتتناول القضايا الاخلاقية الكبرى كالحب والوفاء والوطنية وغيرها من المشاعر السامية ، تقرن ذلك كله بتصوير جمال الطبيعة والحياة فتتجلى بذلك وحدة « الجمالي » و« الاخلاقي » في نسيج العمل الفني ذاته .

غير ان علم الجمال البرجوازي المعاصر ينفي هذه العلاقة بين «الجمالي» و« الاخلاقي » من خلال ادعاء التناقض بين وظيفة الفن المعرفية ووظيفته التربوية ، اي من خلال ادعاء التناقض بين « الجمالي » من جهة ، و« الاخلاقي » من جهة اخرى . يقول د. ديتشيس في كتابه الصادر في لندن عام ١٩٥٦ بعنوان « نظرات نقدية في الادب » :

« ان رؤية الناس على حقيقتهم تحث على السمو الاخلاقي . اذا كان هذا القول صحيحا فمن غير المنطق حقا ان نطالب الفنان بتصوير الحياة كما هي ، وان نطالبه في الوقت نفسه ، بان يؤدي تصويره لها الى تحسين الناس .. فالادب لا يستطيع ان يكون في آن واحد « تجسيدا صادقا حيا للطبيعة الانسانية » ووسيلة للوعظ الاخلاقي الا اذا كنا نتبنى نظرة متفائلة يكون بموجبها منظر العالم بحالته الراهنة منظرا يبعث على التربية والسمو الاخلاقي ، بعبارة اخرى : يتطلب الاعتقاد بأن الادب تقليد ووعظ في الوقت نفسه ، ان يكون متفائلا من نوع متميز جدا » .

ان هذه النظرة المتشائمة الى الواقع نموذجية بالنسبة الى ايديولوجي البرجوازية المعاصرة ، وهي تمنع دبتشيس وأمثاله من المنظرين من رؤية الجمال الحقيقي في العالم الواقعي . اما مبعث هذه النظرة فهو في عدم قدرتهم ، أو رغبتهم ، على رؤية العالم الواقعي في تطوره نحو الارقى والافضل ، لان مثل هذه الرؤية تحتم عليهم الاعتراف بزوال النظام الراسمالي القائم على الاستغلال والقهر .

اننا عندما نقوم ظاهرة ما ، ولتكن استقلال سورية مثلا ، بانها جميلة ، نربط هذا التقويم الجمالي باعتقادنا بحتمية التطور وانتصار الجديد الافضل ، بوصفهما القانون الاهم والاشمل لوجود العالم .

من زاوية النظر هذه نستطيع ان نرى مصدر الجمال في الواقع المتطور تطورا ثوريا ، في الجديد الحتمي الثوري التقدمي .

ان الجديد الحتمي ، من وجهة النظر الفلسفية ، الثوري التقدمي ، من وجهة النظر السياسية ، الخير السامي ، من وجهة النظر الاخلاقية ، هو جميل من وجهة النظر الجمالية . والمسالة هنا ليست مسالة راي ، بل مسالة قدرة على ادراك الخصائص الموضوعية المتنوعة للظواهر والاشياء، قدرة تخلقها عند الانسان ممارسته الاجتماعية المتعددة الجوانب ، فيتمكن بواسطتها من التعرف على الجوانب المتعددة للظواهر ومن الكشف عن صفاتها وخصائصها المتنوعة .

الجليـــل

١ ــ مفهوم « الجليل » في تاريخ الفكر الجمالي

يعيد الدارسون مفهوم (الجليل) الى لونجينوس ، الذي قد يكون اول من ادخل هذا المصطلح الى الفكر الجمالي . لكن ذلك لا يعني مطلقا انه هو نفسه « المصدر الاول » له ، أضف الى ذلك أن لونجينوس نفسه لا يدعي انه مكتشفه الاول ، بل كثيرا ما يذكر في بحثه اسم سابقه في دراسة مفهوم « الجليل » الخطيب تسيسيلي الذي لم تصل مؤلفاته الينا.

ويعدد لونجينوس في بحثه عن « الجليل »(١) جملة مصادر له منها : الافكار الخارقة ، وتهيج العواطف ، وجمال الكلمات المقترن بعظمة الافكار ، واخيرا ، جمال الطبيعة . وهو عندما يتحدث عن « الجليل في الطبيعة » يؤكد ان الناس لا يشعرون ابدا بـ « الجليل » وهم يتأملون السواقي الصغيرة مهما كانت مياهها نظيفة وشفافة ومفيدة ، لكنهم يصابون بالدهشة والذهول عند مرأى النيل او الدون او الراين ويشعرون بذلك على نحو اشد عند مرأى البحر . ان ما يثير الاحساس بـ « الجليل » عند الانسان ليس النار التي يشعلها الانسان نفسه ، بل النار السماوية، ومن المناظر الجليلة التي تهز الانسان منظر البركان الذي يقذف الصخور الملتهبة الضخمة ويبصق الحمم السائلة انهارا . ان الامر المثير للاهتمام بشكل خاص في افكار لونجينوس هذه هو اشارته الى ان الظواهر المستعصية على تملك الانسان والمقابلة له هي التي تبدو جليلة في نظره . ففي هذه الاشارة ذاتها ـ تكمن ـ عقلانية آراء لونجينوس الذي يشير ايضا الى ضرورة التفريق بين « المثير للتعاطف » و « الجليل » ، فالحزن، مثلا ، يثير التعاطف ولكنه ليس من العواطف الجليلة .

لقد ظهرت المحاولات الرامية الى تحديد مفهوم « الجليل » منذ فجر التفكير الجمالي . فنحن نجد عند الفيثاغوريين مفهوم « الكمال » الذي يعرّفونه بانه الظاهرة الجميلة جمالا مثاليا يتفوق على جمال كل ما عداه، والمنسجمة انسجاما خارقا لا مثيل له . ونستطيع ان نجد في تعاليم الفيثاغوريين ما يسوغ لنا ان نعدّ آراءهم هذه بدايات لادراك مفهوم « الجليل » ومفهوم « المثل الاعلى » ادراكا نظريا . ولا يجب ان يحول بيننا

(١) يسمون كاتب بحث (الجليل) لونجينوس المزيف احيانا ، لان العلم الحديث اثبت ان نسبة هذا البحث الى لونجينوس المعروف خطأ تاريخي . فلونجينوس عاش في القرن الثالث الميلادي ، في حين ان البحث مكتوب في القرن الاول الميلادي . غير اننا تسهيلا لتحديد المسألة تحديدا منسجما والتقاليد السائدة حتى الآن سنسمي الكاتب المجهول لونجينوس ايضا .

وبين ذلك ان هذه الافكار العقلانية والبدايات القيمة للمعرفة العلمية تحجب عند الفيثاغوريين كما عند الكثيرين غيرهم من المفكرين القدماء ، بجلباب الغيبية والتجريد ، مما يجعل مفهوم « الجمالي » نفسه مجرد تناسبات رياضية صرف . فالفيثاغوريون يرون ان الاعداد الفردية أكثر كمالا من الاعداد الزوجية ، لان للعدد « ثلاثة » ، مثلا ، بداية ووسطا ونهاية ، أما العدد « اثنان » فليس له الا بداية ونهاية وهو لا يملك وسطا . لكن هذا التجريد وهذه الغيبية في نمط تفكير الفيثاغوريين لا يبيحان لنا أن نهمل محاولتهم المبكرة لادراك مفهوم « الجليل » ادراكا نظريا .

ويقدم لنا لقيان طرحا بعيدا تماما عن التنظير لمسألة المعيار الذي يجب ان يتخذ لتحديد السمو والجلال : ها هو ذا هرمز يدعو الآلهة الى اجتماع بناء على طلب زيوس ، ولكنه يحتار في تحديد اماكن جلوسهم ، فيحل زيوس المسألة على النحو التالي : « استقبلهم وضع كل واحد منهم في المكان الذي يليق بمقامه آخذا بعين الاعتبار المادة التي صنع منها والكيفية التي صنع بها ... ضع الآلهة الذهبية في الصفوف الاولى . وفي الصفوف التي تليها ضع الآلهة المصنوعة من العاج ، وبعدها النحاسية ثم المرمرية ، وكرّم منها ما صنعه فيدياس والكاميناس وميرون ويورافوروس وامثالهم من الفنانين . اما الآلهة الفظة المصنوعة صناعة رديئة فاحشرها كلها في مكان واحد ولتبق صامتة لا تفعل شيئا غير زيادة عدد المجتمعين » . ترى ، من الاسمى بين هذه الآلهة ؟ أهو الاله الاكثر شهرة ونبلا ، أم الاله الاكثر غنى ، أم المصنوع بمهارة فنية أكبر ، أم الاكبر حجما ، أم من تغنى به الشعراء الاكثر موهبة ؟ هذه التساؤلات وغيرها تسبب شجارا بين الآلهة ، ويبقى السؤال الذي طرحه لقيان بطريقته الساخرة عن المعيار الذي يجب أن يتخذ لتحديد السمو والجلال من دون اجابة حاسمة .

وثمة محاولات قامت بها البشرية منذ اقدم العصور لتجسيد « الجليل » في الواقع ، وفهمه ، وادراك طبيعته بمساعدة الصور الفنية .

فالاهرامات وتماثيل ابي الهول وغيرها من الآثار المعمارية والنحتية القديمة كانت تهدف الى ان تربي عند المشاهد احساسا بالجلال يقوم على المخوف من الرب والخضوع له ، هذا من ناحية . وهي ، من ناحيـة أخرى ، شهادة قديمة جدا على ان الاحساس بـ « الجليل » كان احساسا قائمـا على الخوف من قوى الطبيعة والظواهر الاجتماعية ، المدركة ادراكـا مشوها ، والخضوع لها .

غير أننا نرتكب خطأ جسيما اذا تصورنا ان الفن المصري القديم ، الذي جسد « الجليل » في ابداعاته ، لا يحتوي الا على الادراك المشـوه للقوى الخارقة في الطبيعة والمجتمع . فمن خلال ضباب الغيبية والتصور الواهي لضخامة الآلهة الغامضة يطل علينا تمجيد حقيقي لعظمة الانسان الاصيلة . ان الاهرامات المصرية المشيدة لتمجيد الآلهة تمجد في الواقع الانسان الذي كان قادرا منذ فجر الحضارة الانسانية على تشييد هـذه المنشآت المعمارية الضخمة .

وخلافا لما عبر عنه فن العمارة المصري القديم من تمجيد للحاكـم الفرد المطلق (فرعون) ، سعى فن العمارة الاغريقي الى ترسيخ المثـل العليا لديمقراطية مالكي العبيد .

لقد قدم الفن الاغريقي القديم تجسيدا « للجليـل » يقوم عـلى الخوف ، ولكنه جسـد « الجليل » أيضا تجسيدا يقترن بالاعتزاز بالانسان وبالابتهاج بالحياة والحرية ، تجسيدا يمجد الانسان تمجيدا صريحـا ومباشرا . وقد تجلى هذا التجسيد « للجليل » في الاساطير اليونانيـة القديمة وفي فن العمارة اليوناني القديم . فالاغريقيون يجسـدون أبطالهم وآلهتهم في أساطيرهم وآثارهم النحتية بوصفهم بشـرا يمتلكون قـدرة خارقة . أما في الشعر اليوناني القديم فيتجسـد « الجليـل » بصـورة « البطولي » وقد صور لنا ذلك الشعر أبطالا يتسمون بالجلال والعظمـة أمثال آخيل وهرقل وبرميثيوس .

ويجسد الشعر الدرامي الهندي القديم « الجليل » في صورة مشبعة بالروح الانسانية . ففي الدراما الشعرية الهندية القديمة « ساكونتالا » التي تتحدث عن الصفات الروحية السامية لفتاة هندية من خلال قصة حب شاعري سام ، يتجلى « الجليل » في صورة الحب الانساني الارضي النبيل .

اما تصور الفكر الغيبي ــ الديني « للجليل » في العصور الوسطى فيربط بين « الجليل » والرب ، ويقترن ذلك باعراض الفكر أعراضا زاهدا عن كل ما هو ارضي . وكمثال على ذلك نذكر البرهان الذي قدمه اسقف كانتربري انسيلم عن وجود الخالق . يقول انسيلم : « الرب اسمى الكائنات ، انه الخير الاسمى » ، و « الكينونة » هي العنصر الاساسي الاكثر أهمية بين عناصر سموه ، لان « العدم » ليس خيرا بل هو شر . وما دام الخير في « الجليل » ، فذلك يعني أن « الجليل » موجود لان « الكينونة » هي العنصر الاساسي من عناصر « الخير » بوصفه ظاهرة جلى ، اي انه يعني أن الرب موجود .

بمثل هذا الاسلوب المنطقي السفسطائي كان مدرسيو العصور الوسطى يناقشون مسالة « الجليل » عاجزين عن الخروج من دائرة المنطق الشكلي وعن النظر الى الظواهر من خلال الممارسة الاجتماعية ــ التاريخية للانسانية .

لقد تجلى الفهم الغيبي « للجليل » في كثير من الاعمال الفنية في العصور الوسطى . ولكن التصور المدرسي السفسطائي لهذا المفهوم كان يختلط في معظم هذه الاعمال بتصور الفنانين للجلال الانساني . فالمعابد ذوات الابراج العالية السامقة هي اعمال معمارية رائعة تعبر تعبيرا دينيا شديد التأثير عن اندفاع الناس نحو ما هو « سام » و «مثالي» و «طهور».

وتجلى « الجليل » ايضا في اعمال الفنانين في عصر النهضة . ولكن فناني النهضة ، خلافا لفناني العصور الوسطى ، جسدوا في تصويرهم

« للجليل » ، حتى في اعمالهم المبنية على موضوعات دينية ، عظمة الانسان وكمثال على ذلك نذكر « العشاء السري » لليوناردو دافينشي و « المادونا » لروفائيـل .

لقد تخلى الفنانون الانسانيون في عصر النهضة عن زهـد العصور الوسطى وراحوا يمجدون الانسان وقوته وقدرته وجماله . وخلق ذلك عندهم فهما « للجليل » غير بعيد عن فهمنا له في العصر الحاضر بوصفـه الظاهرة الاكثر انسانية والتجلي الاكثر اكتمالا وسطوعا للجوهر الانساني. غير أننا لا نستطيع الا ان نشير الى ما يتسم به هذا التفسير « للجليل » من ضيق أفق تاريخي يبرز من خلال تأكيد أولئك الفنانين على الجانب الانثربولوجي في الانسان وضعف اهتمامهم بجوانبه الاجتماعية .

كان عصر النهضة عصر طموحات عملاقة . وكان فنانو النهضـة الانسانيون يندفعون اندفاعا داخليا ذاتيا نحو تجسيد الجلال الانساني . فنحن حتى في الصور الفنية التي أبدعها الفنانون في أوائل ذلـك العصر وداخلها تصور غيبي ساذج عن الطهر ، نجد محتوى دنيويا انسانيا ، على الرغم من ان ذلك لا يصل الى حد تصوير الانسان ذي الابعاد العملاقة الذي جسدته اعمال فناني عصر النهضة من مرحلة النضج . كان فنانو عصر النهضة البكر ، من خلال تصويرهم للموضوعات الدينية تصويرا دنيويا ، يهبطون بـ «الجليل» الى مستوى «العادي» . فكثيرا ما كانت صورة الرب تتجلى في اعمالهم الفنية بصورة البورجوازي «ابن المدينة» . ومع ان هذا يرفع ، من ناحية ، من شأن الانسان ، الا انه يهبط بـ «الجليل» الى مستوى « العادي » من ناحية أخرى . اما عصر النهضة في مرحلة النضج فقد مجد ما هو انساني وكشف عما هو عملاق في الطبيعة الانسانية . ان فن هـذا العصر ابتعد بجرأة عن « تأليه » ما هو انساني او « انسنة » ما هو الهي، وراح يكتشف الطبيعة « الجليلة » لقوى الانسـان الجوهرية وحياتـه وطموحاتـه الشجاعة .

لقد أدى انهيار العصور الوسطى الى انهيار منظومة كاملة مـن المفاهيم الايديولوجية الكنيسية المدرسية وكان انهيارهـا يعني انهيـار

النظام الاقطاعي . غير ان العلاقات الراسمالية لم تكن بعد قد اصبحت راسخة وتقليدية . وهذا بالضبط ما جعل عمالقة عصر النهضة قادرين على تجنب ضيق الافق البرجوازي ، وجعل موقفهم في كثير من الاحيان معاديا ليس للاقطاعية فحسب ، بل لبعض جوانب الراسمالية ايضا . وبذلك تمكن فنانو عصر النهضة من ان يجسدوا صورة الانسان السامي ويكتشفوا قدراته الكامنة وما فيه من عظمة وجلال واقعيين .

واذا كان « الجليل » قد ارتبط في العصر الاقطاعي بصورة الرب وبمفاهيم الفروسية عن الشرف والواجب وغير ذلك ، فان البرجوازية غسلت بماء الانانية البارد مثل الماضي العليا جميعا ومسخت قيم الانسان كلها الى قيمة مالية . وازداد تشويه مفهوم « الجليل ». فداحة في العصر الامبريالي ، بل ان التشويه الذي اصابه في الفن الرجعي للامبريالية كان افدح ، في رأينا من التشويه الذي اصاب غيره من المفاهيم الجمالية . ان البرجوازية التي جرّت الانسانية الى مستنقع الانانية الفردية لا تقدم فروض الحب والولاء الى الانسان وانما الى الذهب والنقود ، وهي لذلك لا تستطيع الا ان تدمر الصورة الحقيقية لمفهوم « الجليل » ، لان هذا المفهوم كان دائما ذا بعد انساني عميق جدا تعاديه البرجوازية اشد العداء.

ولكن يجدر بنا ، ونحن نتحدث عن مفهوم « الجليل » في العصور الحديثة ، أن نشير الى ما كان لهذا المفهوم من اهمية كبرى في النظرية الجمالية عند الرومانتيكيين .

ان الرومانتيكيين الرجعيين الذين راعهم الانقلاب الراسمالي وما رافقه من انهيار في القيم والمثل الاخلاقية ، راحوا يبحثون عن « الجليل » في عالم غيبي مختلق ، استلهموا في اختلاقه العصور الوسطى المسيحية ، والحكم الاقطاعي المطلق ، والكاثوليكية .

أما الرومانتيكيون التقدميون فتحولوا عن المثل الاعلى « للجميل » و « الجليل » الذي ساد في العصور الوسطى والذي كان الرومانتيكيون

الرجعيون يدعون اليه ، فسماه هايني ، على سبيل المثال « هذيانا قوطيا » . لقد كان « الجليل » في نظر هايني يرتبط بالمستقبل لا بالماضي . والشاعر الاصيل ، في رأيه ، « يتحدث الى الاجيال التي لم تولد بعد » . ان هذا التوجه نحو المستقبل هو ما يميز موقف الرومانتيكيين التقدميين من موقف اصحاب الاتجاه الرومانتيكي الرجعي نحو العالم بعامة وفي تحديد مفهوم « الجليل » أيضا .

غير ان النظرية الجمالية الرومانتيكية ، باتجاهيها ، تضخم اهمية « الجليل » الى حد الاطلاق في كثير من الاحيان ، فتضيق بذلك حدود اهمية المفاهيم الجمالية الاخرى او تحجبها .

ان الرومانتيكيين يقدرون ظواهر الواقع « الجليلة » تقديرا عظيما ويرون انها هي التي تثير اهتمام الفنانين بالدرجة الاولى . وهذا ما جعل معيار الفنية يرتبط في نظريتهم الجمالية ارتباطا مباشرا بمفهوم « الجليل » فكثيرا ما نجد في تقويماتهم النقدية ان الاعمال الفنية الاصيلة هي تلك التي يرتفع فيها الفنان بأحلامه فوق « نثر الحياة الاجتماعية » ، وان الشاعر الذي يصف « نثر الحياة » يفقد عمله « الشاعرية » و « الاصالة الفنية » وهو يغضبهم ، ويدهشهم باقدامه على تصوير ما يبدو لهم منحطا وتافها وقذرا ، لان عظمة الشعر الغنائي وتفوقه يكمنان ، في رأيهم ، بتعاليه عن صغائر الحياة اليومية .

ما من احد يرفض الشعر السامي الذي يصور الظواهر الجليلة في الحياة . ولكن الادب مدعو ، بوصفه فنا ، الى تطوير جميع اشكاله والوانه . اما دعوة الرومانتيكيين الى حصر فنية الشعر بارتباطه بمفهوم « الجليل » واهمال المفاهيم الجمالية الاخرى فتناقض التوجه التاريخي الموضوعي لتطور الادب نحو الواقعية . ان تضخيم مفهوم « الجليل » الى حد المطلق يلحق ضررا بالفن لا يقل عن ضرر اهماله .

لقد صور شعرنا الحديث ، مثلا ، التناقض الصارخ بين روح الشعب النبيلة الطامحة الى التحرر وبين وضعه في ظروف القهر الاستعماري

الامبريالي الصهيوني . ولكن الشعراء العرب الكبار الذين رأوا اذلال الشعب واستعباده ، رأوا ، في الوقت نفسه ، قدرة وعظمة الوطن . وقد ارتبط مفهوم « الجليل » عند هؤلاء دائما بالمثل العليا التقدمية والديمقراطية والثورية .

يرى المثاليون ان « الجليل » في الطبيعة هو تلك الظاهرة التي تبعث الخوف والرعب في النفوس وتشعر الناس بالانسحاق والضآلة . ويرتبط « الجليل » في اذهانهم ، بشكل او بآخر ، بمفهوم « القدرة الغيبية » . فكانت ، مثلا ، يعتقد ان « الجليل » هو الاعتزاز الذي نشعر به على اساس تجاوز الخوف في عملية الايمان . غير ان الماديين رفضوا نظريات المثاليين في « الجليل » ورأوا ان « الرعب » و« الجلال » مفهومان مختلفان اختلافا تاما . ذلك ما يشير اليه تشيرنيشيفسكي في مناقشة لآراء علم الجمال المثالي في « الجليل » .

يناقش تشيرنيشيفسكي في علم الجمال المثالي تعريفين « للجليل » يقول الاول منهما : ان « الجليل » هو تفوق الفكرة على شكلها الذي تتجسد فيه » ، ويقول الثاني « ان الجليل هو مظهر المطلق » او « هو ما يثير في نفوسنا فكرة اللانهائي » . اما بشأن الاول « تفوق الفكرة على الشكل » فيرى تشيرنيشيفسكي أنه تعريف لا يحيط بجوهر « الجليل » الذي يمكن ان يتضخم ايضا بشروط وظروف كثيرة اخرى . ولكن الشرط المضخم للتأثير ليس هو مصدر التأثير نفسه .(١)

واما التعريف الثاني فيحظى باهتمام كبير عند تشيرنيشيفسكي ، انه اساس نظرة هيجل الى « الجليل » . وهو ، كما يقول تشيرنيشيفسكي ، اكثر تعريفات « الجليل » شيوعا . لكن ربط « الجليل » بـ « فكرة اللانهائي » (المطلق) لا تلقى قبولا عنده . فهو يرى أننا عندما نتأمل

(١) ن. غ. تشيرنيشفسكي ، اعمال فلسفية مختارة ، المجلد الاول ، الصفحة ٦٩ .

« الظاهرة الجليلة » نعتقد ان « الجليل » هو الشيء الذي نتأمله بالضبط وليس الافكار الجليلة التي يثيرها في نفوسنا ذلك الشيء . وثمة ، برأي تشيرنيشيفسكي ، « احيان كثيرة يبدو لنا الشيء فيها جليلا دون ان يكف عن الظهور ، في الوقت نفسه ، بعيدا عن اللامحدود ، بل انه قد يبقى نقيضا حاسما لفكرة اللانهائية »(٢) .

يناقش تشيرنيشيفسكي مسالة « الجليل » بوصفه ظاهرة من ظواهر الواقع الحقيقي . فـ « الجليل » ، في رايه ، موجود وجودا موضوعيا مستقلا عن معاناة الانسان الذي يستوعبه وافكاره . وهو لا ينكر ان « تأملنا للموضوع الجليل يمكن ان يثير فينا افكارا متنوعة تشدد من تاثير الانطباعات التي يولدها في نفوسنا ، ولكن نشوء هذه الافكار ، أو عدم نشوئها ، مسالة مصادفة يظل « الجليل » مستقلا عنها ، فالافكار والذكريات التي تشدد تاثير الاحساس تتولد في نفوسنا عند كل احساس، انها نتيجة وليست سببا للاحساس الذي يسبقها ... »(١)

لقد رفض تشيرنيشيفسكي تفسير « الجليل » الذي يضع في المرتبة الاولى حالة الذات التي تستوعب الظاهرة الجليلة ، اي معاناة الانسان الذاتية .

ان الفهم الذي يقدمه تشيرنيشيفسكي لجوهر هذا المفهوم الجمالي يؤكد على واقعية وجود « الجليل » وحقيقته . ورايه في هذا المجال يناقض مناقضة تامة الراي المثالي القائل بأن وجود « الجليل » في الواقع ليس سوى وجود ظاهري نحس به بسبب نشاط خيالنا الذي يوسع الى اللانهائي حجم الموضوع الجليل أو قوته .

---

(١) ن. غ. تشيرنيشيفسكي ، اعمال فلسفية مختارة ، المجلد الاول ، صفحة ٦٩ .

(٢) المصدر نفسه ص ٦٩ .

ويعرف تشيرنيشيفسكي الجليل بقوله : « الجليل اكبر بكثير من كل الاشياء التي نقيسه بها » . فالموضوع الجليل هو الموضوع الذي يفوق بمقابسيه مرات كثيرة الموضوع الذي نشبه به ، والظاهرة الجليلة هي تلك التي تكون اقوى بكثير من الظواهر الاخرى التي نوازنها بها(٢)

وهكذا تكون السمة المميزة للجليل ، في راي تشيرنيشيفسكي ، هي انه « اكبر بكثير ، اقوى بكثير .. » وهو يضرب الامثلة لتوضيح ذلك : « امواج البحر اعلى بكثير من امواج البحيرة ، لذا فالعاصفة في البحر ظاهرة جليله .. الريح المجنونة ابان العاصفة الرعدية اقوى بمئة مرة من الريح العادية .... الحب اقوى بكثير من بواعثنا منها ايضا ، ولذا فان تلك الاهواء ظواهر جليلة » .

ويضيف تشيرنيشيفسكي الى ذلك اننا لو استخدمنا مصطلح « عظيم » بدلا من مصطلح « جليل » لكان افضل . ان « الجليل » مطابق في نظر تشيرنيشيفسكي لـ « العظيم » ، وهو يعتقد أن المهم في تعريف « الجليل » هو عظمته التى تتجلى عند موازنته بالظواهر الاخرى .

من الواضح ان تعريف تشيرنيشيفسكي لـ « الجليل » يشكو من عدد من نقاط الضعف وانه اقل اكتمالا من تعريفه لـ « الجميل » فنحن لا نجد في تعريف « الجليل » عنده وصفا نوعيا للموضوع الجليل ، بل هو وصف كمي له فقط ، كما لا نجد في افكار تشيرنيشيفسكي عن « الجليل » مراعاة كافية (لحقيقة ان تصورات الناس عن « الجليل » تتغير تاريخيا وترتبط بالمثل العليا للطبقات المختلفة ومن عيوب تعريف «الجليل » عند تشيرنيشيفسكي اتساعه . فمن البدهي ، مثلا ، الا يكون جليلا كل شيء « اكبر بكثير او اقوى بكثير » . ويكفي في هـذا المجال ان نذكر بمثال يضربه تشيرنيشيفسكي نفسه حول حاجة الانسان

(٢) المصدر نفسه ، ص ٧٥

الى الطعام : ان نهم الانسان الى الطعام لا يجعل شخصيته تتصف بالجلال مهما تفوق نهمه على نهم الآخرين

ولكن تعريف « الجليل » عند تشيرنيشيفسكي كان هاما على الرغم من عيوبه لانه رسم الطريق الى ادراك هذا المفهوم ادراكا واقعيا .

ان علم الجمال البرجوازي في القرنين التاسع عشر والعشرين لم يقدم اضافات نظرية خصيبة في تحديد مفهوم « الجليل » وهو ينحدر اكثر فاكثر نحو مواقع نفي وجود « الجليل » كليا او نفي طبيعة هذا المفهوم الجمالية ، فيلجأ بعض علمائه الى تفسير هذا المفهوم بوصفه مفهوما دينيا لا بوصفه واحدا من المفاهيم الجمالية .

لقد بينت النظرة العلمية بطلان تفسير « الجليل » تفسيرا يزعم انه شعور ينشأ على اساس الخوف والوهم ؛ وانه مفهوم ديني وليس جماليا . فالتفسير المشوه لكثير من الظواهر الجليلة في الطبيعة ينشأ بسبب جهل الانسان الذي لا يلبث ان يتبدد في خلال المعرفة الانسانية . غير ان تبدد الجهل بتلك الظواهر لا ينفي عنها صفة « الجلال » .

وبينت النظرة العلمية الى « الجليل » ان جميع التفسيرات للظواهر الجليلة في الواقع (الآلهة والبحر والعواصف والبراكين وغيرها عند الشعوب القديمة) القائمة على الخوف والوهم ، انما كانت تنطلق من تصور غامض مشوه ، بهذا القدر أو ذاك ، لجلال الانسان نفسه . وهذا هو سبب الشبه بين آلهة الشعوب القديمة وبين الكائن البشري في الصفات والاقوال والافعال .

٢ ــ « الجليل » مفهوم جمالي في علم الجمال المعاصر

يشكك بعض منظري علم الجمال المعاصر بالطبيعة الجمالية لمفهوم « الجليل » وبامكان وجوده مستقلا (يزعم في هذا المجال ان « الجليل » لا يمتلك ماهية متميزة وانه يذوب في غيره من المفاهيم الجمالية) .

ولكن ، لو عدنان الى الممارسة الاجتماعية والفن لوجدنا ظواهر يصعب تفسيرها من زاوية النظرة هذه . اذ ، ما الصفات الجمالية التي تتصف بها ، لو صح ذلك الزعم ، ظواهر متباينة مختلفة كالمحيط العاصف او السماء اللامتناهيــة المرصعة بالنجوم ؟ هــل نستطيع الا ان نصف بالجلال الحركه الثورية الجبارة للجماهير التي تستولي على عقولها فكرة تقدمية عظيمة ؟ هل ننكر جلال ابداعات انسانية كالاهرامات المصرية وكاتدرائية كيلن ؟ بل ، اليست جليلــة شخصيات آخيل وبروميثيوس وعطيل وتماثيل ميكيل انجلو ؟ وهل نستطيع ان نفهم موسيقا بيتهوفن ونكتشفها ونحللهــا من دون الاستناد الى مفهــوم « الجليل » ؟

انه لمن غير المصادف ان تملأ صفات الاعمال الادبية ولوحات الفنانين عبر قرون طويلة من تاريخ البشرية الصور الفنية للظواهر الجليلة ، تلك الصور التي تشغل مكانا مرموقا في وعي الناس الجمالي تجســده مكانة الاعمال الفنية التي تضمنها الفن العمالي .

كما انه من المصادف ان يكون لمفهوم « الجليل » في الفكر الجمالي العالمي تاريخ يمتد قرونا وقرونا . فنحن لا نكاد نجد منظومة جمالية جادة واحدة تخلو من تحديد لمفهوم « الجليل » ، اذ ان تعريف « الجليل » يشغل صفحــات كثيرة من اعمال كلاسيكيي الفكــر الفلســفي الجمالي امثال غيردير وفينكلمان وديدرو وغوته وشيللر وكانت هيجل وبيلينسكي وتشيرنيشيفسكي وغيرهم . ولكن ، هل يمكن ان يكون « الجليل » خاصة جمالية من خصائص ظواهر الماضي لا تمت الى الحاضر بصلة ؟ هل يمكن ان تكون الحياة المعاصرة والفنون المعاصرة خالية من كل جليل ، وان يكون علم الجمال المعاصر غير محتاج الى مفهوم « الجليل » ؟

لقد بدات الحملة ضد مفهوم « الجليل » منذ اواخر القرن التاسع عشر تحت شعار يزعم ان العلم والشك يقللان من شانه ، ويؤكد اليــوم علماء جمال برجوازيون كثيرون أن مفهوم « الجليل » قد عاش عصره ، من بين هؤلاء آ . فيرمير (من جمهورية المانيا الاتحادية) الذي يدعونا

الى نبذ المفاهيم الجمالية التقليدية كـ « الجميل » و « الجليل » واحلال مفاهيم اخرى محلها تلائم الممارسة العملية للفنانين الوجوديين ، فيقدم بدلا من المفهوم الجمالي « التقليدي » عن « الجليل » مفهوم « التفكك » ان اقتراح فيرمير لا يثير دهشتنا . فقد يكون طبيعيا ان ينظر علم الجمال البراجوازي والفن البرجوازي الى العالم من خلال مفهوم « التفكك » . وقد لا يسمح تفكك الوعي البراجوازي وقطيعته مع الواقع الموضوعي لمنظري البراجوازية في عصرها الامبريالي بأن يروا الخصائص الجمالية الموضوعية للواقع ، الامر الذي يجعلهم ينبذون « المفاهيم الجمالية التقليدية » ومنها مفهوم « الجليل » .

غير ان بطلان موقف هؤلاء يتجلى واضحا عند مقارنته بظواهر الواقع نفسه وبابداعات الفنانين المعاصرين .

لقد شهد عصرنا ثورة اكتوبر الاشتراكية وانتصار الشعوب على المانيا الهتلرية وجبهة التحرير الفيتنامية على الغزو الامبركي ، وبطولات المقاومة العربية الخارقة في جنوب لبنان والاراضي المحتلة . وصعود الانسان الى الفضاء والسيطرة على الطاقة النووية الهائلة ، والانشاءات الهندسية الضخمة كناطحات السحاب وسد الفرات ، فهل يمكن لعقلنا ان يستوعب هذه الظواهر ، ومثلها كثير ، من دون الشعور الجمالي بالجلال ؟.

اما فننا المعاصر فيزخر بالابداعات المتصفة بـ الجلال . الا تتصف بالجلال اعمال فنية مثل قصيدة مياكوفسكي « فلاديمير ايليتش لينين » أو قصيدة محمود درويش « احمد الزعتر » ؟ الا يتملكنا شعور جمالي بالجلال ونحن نتأمل « نصب الشهداء » في نجها أو تمثال « الشهداء » في ساحة سعد الله الجابري في حلب ؟ وهل نستطيع الا نشعر بالجلال ونحن نقرأ تلك الصفحات التي تصف الصراع بين الطروسي والعاصفة في رواية حنا مينة « الشراع والعاصفة » او نستمع الى انغام السيمفونية البطولية لشيستاكوفيتش

ان ما ذكرناه ليس الا امثلة عارضة مما يتبادر الى الذهن ، لا يمكن بحال من الاحوال ان نعدها نماذج تجسد بدرجة متساوية تجلي « الجليل » في حياتنا المعاصرة او فننا المعاصر . ولكنها ، مع ذلك ، لا تؤكد ان « الجليل » ما يزال موجودا فحسب ، بل تؤكد ايضا انه اكتسب مزيدا من القدرة ومزيدا من العظمة في مجرى تطور الحياة الاجتماعية للبشر .

غير ان اقرارنا بوجود « الجليل » لا ينهي المسالة لانه لا يحدد طبيعة هذا المفهوم ، وعدم التحديد هذا يجعل من حق المرء ان يتساءل هل طبيعة « الجليل » جمالية أم اخلاقية ؟ ان شرعية هذا السؤال تنبع من استيعابنا لـ « الجليل » الذي يقترن في معظم الحالات بالشعور الاخلاقي ويكون مرتبطا به ارتباطا وثيقا يصل الى حد التلاحم التام . ولكن مفهوم « الجليل » يتميز في هذا المجال من مفهوم « الجميل » فكما يتعذر استيعاب الجميل خارج اطار الارتباط ، بل الوحدة بين ما هو اخلاقي وما هو جمالي ، كذلك تتجلى الوحدة بين ما هو «اخلاقي» وما هو « جمالي » ، لا سيما عند استيعابنا لـ « الجليل » من خلال الوحدة بين ما هو « بطولي » وما هو « جليل » كما هي الحال في بطولة « بروميثيوس » . ومع ذلك فان علماء الاخلاق ، الذين اكتشفوا مسألة الترابط بين ما هو « اخلاقي » وما هو « جمالي » منذ اقدم العصور لا يعدون « الجميل » مفهوما اخلاقيا وسبب ذلك هو ان « الجليل » ليس مفهوما اخلاقيا ، وان الشعور بالجليل ليس شعورا اخلاقيا . وهذا امر يظهر ويتأكد من خلال وجود « الجليل » في الطبيعة . فمما لا شك فيه اننا نشعر بالجلال ونحن نتأمل ظواهر الطبيعة الهائلة الضخمة (البركان ، البحر ، شلالات نياغرا ... الخ) ، ومن الواضح ان الشعور الذي تثيره فينا هذه الظواهر ليس شعورا اخلاقيا .

ثمة جانب آخر في مسألة طبيعة « الجليل » هو العلاقة بين هذا المفهوم الجمالي وبين المفاهيم الجمالية الاخرى . ولعل من المفيد ان

نبدا الحديث عن هذا الجانب بما هو اكثر وضوحا فيه ، بالعلاقة بين « الجليل » و « الكوميدي » .

ان عدم ذوبان « الجليل » في « الكوميدي » ووجود الخصائص الجمالية المتميزة لكل من هذين المفهومين ، هما من الامور التي لا تثير الجدل . « الجليل » و « الكوميدي » مفهومان جماليان موضوعيان يختلف كل منهما عن الآخر . وهما مفهومان يبعثان في نفوسنا شعورين جماليين مختلفين من حيث طبيعتهما : الشعور بالدعابة والشعور بالجليل واذا كان استيعاب « الكوميدي » مرتبطا بالانتقاد المشحون بالعاطفة ، فان استيعاب « الجليل » مصحوب بالشعور بالاعجاب والحماسة وتأكيد وجود الظاهرة الجليلة .

من هنا يتضح لنا ان « الجليل » مفهوم جمالي مقابل لمفهوم « الكوميدي » ومرتبط به في الوقت نفسه . ان السخرية من « الجليل » ليست ممكنة ما دامت الظاهرة التي نستوعبها جليلة . وعلى عكس ذلك ، تكون الظاهرة العادية المتنطحة لان تكون جليلة والمتلبسة ثوبا فضفاضا لا يناسبها هدفا ممتازا لسيف الضحك . « الجليل » هو الظاهرة الاكثر قربا من المثل الاعلى ، المجسدة في ذاتها المثل العليا على افضل وجه ، ولذا فهو لا يمكن ان يكون مادة للضحك او موضوعا للانتقاد ولكننا ، على الرغم من ذلك ، لا نستطيع ان نقيم بين مفهومي « الجليل » و « الكوميدي » علاقة تناقض مطلق ، فالمفاهيم الجمالية ليست جامدة وكذلك ليست جامدة اشكال « الجليل » المعروفة التي قد تقترب جوانب معينة منها من جوانب معينة في الاشكال المعروفة لـ « الكوميدي » ، ويكون ذلك ، في اغلب الاحوال ، حين تظهر في الصورة الفنية للإنسان الجليل بعض لمحات الضعف الانساني العادي ، الامر الذي لا يجعل هذه الظاهرة الجليلة نقيضا مطلقا لـ « الكوميدي » نظرا لاقتراب بعض سماتها الانسانية الرقيقة ، المثيرة للدعابة الخيرة منه .

غير ان كل ما ذكرناه عن مرونة اشكال المفاهيم الجمالية وعدم جمودها اللذين يحولان دون اسباغ صفة المطلق على العلاقة فيما بينها لا يمنعنا من ان نقول ان « الجليل » نقيض نسبي « للكوميدي » .

اما المقارنة بين « الجليل » و « التراجيدي » فقد تظهر لنا ، للوهلة الاولى ، التطابق بين المفهومين . والحقيقة ان شخوصا فنية كهاملت وبروميثيوس وعطيل وغيرهم ، هي شخوص « تراجيدية » و « جليلة » في الوقت نفسه . هذا يشير الى ان « الجليل » و « التراجيدي » مفهومان متقاربان جدا ، بل متداخلان في بعض الاحيان .

ومع ذلك فان لكل من هذين المفهومين طبيعته المتميزة . وخير ما يبين ذلك هو ان مفهوم « التراجيدي » لا يستغرق ، من حيث حجمه ، مفهوم « الجليل » فثمة ظواهر « جليلة » وصور فنية تجسد « الجليل » لا تمت بصلة الى مفهوم « التراجيدي » ، نذكر منها مثلا ، تمثال « العامل والفلاحة » للمثالة السوفيتية موخينا . ان شخصيتي العامل والفلاحة المجسدتين في التمثال مشبعتان بروح الثورة والطموح الى المستقبل والتفاؤل والبطولة ولكنهما تخلوان من « التراجيدية » تماما ، كذلك يخلو تمثال « ربة الخصب » في مدخل مدينة حلب من الصبغة التراجيدية ، مع انه يبرز جلال المرأة السورية رمز الوطن من خلال قدرتها السامية على العطاء ونبلها واحساسها الهائل بالكرامة . نحن نستطيع . طبعا ، ان نذكر امثلة كثيرة اخرى من الظواهر الجليلة الخالية من الصبغة التراجيدية كالبحر والسماء اللامتناهية والشلالات الضخمة .. الخ ، وكذلك ظواهر الواقع التي ابدعها العمل الانساني كقلعة حلب وسد الفرات وما شابه ذلك .

هذه الامثلة كلها توضح لنا ان ما هو شرط لتجسد « التراجيدي » ، نعني بذلك « المصاب الفاجع او دمار الظاهرة القيمة اجتماعيا » ، ليس شرطا ضروريا من شروط تجسد « الجليل » ، وفي هذا يكمن السبب

الاساسي الذي يجعل كلا من المفهومين مستقلا عن الآخر على الرغم من العلاقة المعقدة والتفاعل القائمين بينهما .

لابد ، في معرض دراسة العلاقة بين مفهوم « الجليل » وبين المفاهيم الجمالية الاخرى من البحث في علاقة هذا المفهوم بمفهوم « الجميل » .

قد يكون هذا الجانب من البحث أشد جوانبه صعوبة ، فالعلاقة بين مفهومي « الجليل » و « الجميل » معقدة جدا ، ومن الصعب على الباحث ان يحدد الفروق النوعية بين هذين المفهومين . كما أنه من الصعب عليه ان يحدد الخط الفاصل بين ماهيتيهما ، إلا ان ذلك لا يعني ، بل يجب الا يعني ذوبان احدهما في الآخر . هـذا ما تجسده المحاولات العديدة لتحديد العلاقة بين مفهومي « الجليل » و « الجميل » ألتي شهدهـا تاريخ الفكر الجمالي . وهي محاولات تنقسم في جملتها الى موقفين : موقف ينطلق من المقابلة التامة بين « الجليل » و « الجميل » . يقول بورك : ان فكرتي « الجليل » و « الجميل » مختلفتان من حيث المبدأ الى حـد يستحيل معه الجمع بينهما في شعور واحد » . ويبرز تسيزينغ أن الجليل لا يحتاج الى جمال الشكل . اما نيبس فيشير الى وجود عنصر منفر في « الجليل » ، مقتفيا في ذلك اثر كانت الذي يقول ان « الجليل » يجتذبنا اليه تارة وينفرنا منه تارة اخرى ، وانه لا يثير فينا متعة ايجابية ، بـل يثير في متأمله الدهشة والاحترام ، اي ما يمكن ان نسميه متعة سلبية . وينضم شيللر ، متأثرا بكانت ، الى اصحاب موقف المقابلة الحادة بـين « الجليل » و « الجميل » فيؤكد أن « الجليل » يثير فينا شعورا منفرا ، بل يسمي الرعد المصحوب بالبرق اللامع « ظاهرة جليلة قبيحة » . ان علم جمال شيللر يتميز بتأكيده ان « الجليل » يختلف عن « الجميل » بترافقه دائما و « الشعور بالنفور » . تلـك هي ملامـح الموقف الاول باختصـــار .

اما الموقف الثاني فينطلق من التقريب بين مفهومي « الجليـــل » و « الجميل » بل يستخلص احدهما من الآخر على الرغم مـن اقراره

بالاختلاف بينهما . ذلك ما تفعله مدرسة علم الجمال البرجوازي الفرنسي في القرن التاسع عشر ، التي يؤكد ممثلوها (سوريو وليفيك وجوفروا وغيرهم) أن « الجليل » و « الجميل » من طبيعة واحدة . يقول سوريو: « الجليل » هو أعلى درجات « الجميل » . ويؤكد ليفيك ان « الجليل » هو « جميل » في حد ذاته » ؛ وانه ليس الا الجمال الخارق ، اللانهائي .

لقد سارت مسالة التمييز بين « الجميل » و « الجليل » في تاريخ الفكر الجمالي في اتجاهين : الاول يؤكد على ان « الجليل » هو أعلى درجات « الجميل » والثاني يسعى الى الكشف عن « الجليل » بوصفه نوعا خاصا من « الجميل » يمتاز بضخامة الحجم او القدرة أو بالاثنتين معا.

والحقيقة ان مقاربة « الجليل » بوصفه أعلى درجات « الجميل » هي مقاربة من جانب واحد لا تختلف في ذلك عن مقاربة « الجليل » بوصفه مقابلا لـ « الجميل » . ولابد من أجل حل هذه المسالة من ان نطرح المسالة طرحا ديالكتيكيا يبرز تلك العلاقات القائمة بين المفهومين ، التي تجعل « الجليل » الدرجة النوعية العليا من درجات « الجميل » ، كما يبرز تلك العلاقات التي تجعل « الجليل » مفهوما مقابلا لـ « الجميل » ومناقضا له .

٣ ـ « الجليل » في الطبيعة والمجتمع والفن :

ان العالم المحيط بنا كله داخل في شبكة الممارسة الاجتماعية للانسان. وتملك الانسان للاشياء الواقع وظواهره ، اي قدرته على الفعل بحسب المقاييس الموضوعية للاشياء ، يحقق له متعة جمالية ويمكنه من الابداع بالاستناد الى قوانين العالم الموضوعية بما في ذلك القوانين الموضوعية للجمال . ان القدرة الموجودة في الاشياء نفسها وجودا موضوعيا والتي تجعل للاشياء قيمة اجتماعية واسعة ، او بكلمات اخرى ، قدرة اشياء الواقع على ان تكون موضوعا « لتشييء » قوى الانسان الجوهرية ، هي السبب في ظهور الخصائص الجمالية الموضوعية المرافق لظهور العمل

والمجتمع والانسان الاجتماعي . فالخصائص الجمالية الموضوعية (الجميل والجليل والكوميدي والتراجيدي ... الخ) ذوات منشأ اجتماعي وطبيعة اجتماعية . انها موضوعية واجتماعية لانها ، من حيث المنشأ ، نتيجة العلاقة بين المادة الموضوعية والمجتمع الموجود وجودا موضوعيا ، فما يحدد الخاصة الجمالية لشيء ما هو قيمته الوسعى بالنسبة الى المجتمع.

ان « الجميل » مرتبط بالقيمة الاجتماعية الايجابية الواسعة للظواهر ، وبامكانية تملكها تملكا تاما في المرحلة المحنية من مراحل التطور الاجتماعي. و « الجليل » كـ « الجميل » خاصة جمالية موضوعية لظواهر الطبيعة والمجتمع . ولكنه يتميز من « الجميل » بأنه يرتبط بالقيمة الاجتماعية الفائقة لموضوعه . وهو ايضا يتميز من « الجميل » بانه يحمل في ذاته قوى كامنة عظيمة لما تكتشف ، قوى مازال على الانسان ان يتملكها في المستقبل . فمهما بلغ التجلي الموضوعي لقوى الانسان الجوهرية من مبلغ في الظاهرة الجليلة ، فانه تبقى فيها امكانيات تكاد تكون غير محدودة لتجلي قوى جوهرية اخرى للانسان اكثر عظمة . بتعبير آخر نقول : ان القيمة الاجتماعية الموضوعية للظاهرة الجليلة عالية بلا حدود وواسعة جدا ، وتملكها تملكا تاما امر مازال على المجتمع ان يقوم به في مجرى التطور الاجتماعي الذي سيكشف عن المزيد من جوانبها وخصائصها وصفاتها القيمة . ان المتعة الجمالية الناجمة من تملك الموضوع تملكا تاما ومن قدرة الانسان على تكييف فعله بحسب المعيار الداخلي لموضوع الفعل ، هي المتعة التي نشعر بها عند استيعاب « الجميل » . اما المتعة الجمالية الناجمة من ادراك محدودية امكانات الموضوع وآفاقه الهائلة واهميته الفائقة بالنسبة الى حياة المجتمع ، فهي التي نشعر بها عند استيعاب « الجليل » . وفي ذلك يتجلى جوهر الفرق بين « الجميل » و « الجليل » بوصفهمفهوما جماليا يجسدلانهائية العالم وخلوده والامكانات العظيمة والقدرة الهائلة لطاقات الانسان الروحية المتجلية في الطبيعة و « الطبيعة المؤنسنة » ، ويجسد الامكانات اللامحدودة التي تتيحها الطبيعة لعملية تملك الانسان لها وانسنتها .

لذا فان الانسان الـذي يشعر بالمتعة الجمالية عنـد استيعابه لـ « الجليل » ، يحس ايضا بالحماس ، بل انه يحس بالخوف في حال عجزه عن استيعاب الموضوع عجزا تاما ، وهـذا ما يفسر وجود نموذجين من « الجليل » : « الجليل » الذي يسـحق الانسـان ويشعره بالضآلة . و « الجليل » الذي ينمي قدرته وقوته .

يوجد « الجليل » في الطبيعة بوصفه خاصة موضوعية من خصائص ظواهرها كالشلالات العظيمة والمحيطات والجبال الشاهقة وغير ذلك . كما ان ظواهر مثـل البرق والرعد والبحر الهائج والعاصفـة والسماء المرصعة بالنجوم والسهول الشاسعة تبدو مشحونة بالجلال ، وتتيح للانسان امكانات غير محدودة للسير قدما في تملكه لها واخضاعها اخضاعا تاما لارادته . انها تكشف للانسان الذي يتملكها قدرته وقوته وتفتح آفاقا تكاد لا تحد لتطويرهما في مجرى عملية تملكها المستمرة .

قد يتساءل المرء : ما المعنى الاجتماعي الواسع للجبال الشاهقة او المحيطات او السهول الواسعة قبل أن يتملكها الانسـان ؟ تكمن الاجابة عن هـذا التساؤل في ان الظواهر المذكورة تدخل في شـبكة العلاقات الاجتماعية قبل أن يتملكها الانسان ، وذلك بسبب الوجود الاجتماعي . فهي ، تارة ، وسط جغرافي وجزء مكون من القوى المنتجة . وهي ، تارة ثانية ، جزء مكون من مكونات الانسان غير العضوية . وهي ، تارة ثالثة ، النبع الابدي الذي يستقي منه الانسـان دائما قوته وعظمته . ولذا يظـل « الجليل » ، حتى عندما يكون تأثيره مدمرا في حالات معينة ، محتفظـا بقيمته الاجتماعية الايجابية الواسعة . ان قوى الطبيعة الجبارة ، التي قد تسبب الدمار وتنزل الكوارث بالناس ، لا تكف عن أن تكون ذات قيمة اجتماعية ايجابية واسعة ، لان هذه القوى لا تقوم من خلال حيز تاريخي او جغرافي ضيق ، بل من خلال التطور التقدمي الشامل للمجتمع الانساني الذيتبدو من خلاله قوى خيره بناءة . ان الظاهرة الطبيعية الجبارة تصبح جليلة فور دخولها شبكة الممارسة الاجتماعية سواء بشكل مباشر أم غير

مباشر . قد تكون الظاهرة في البـدء مخيفة . ولكن التطور الاجتماعي اللاحق يقرب الانسان من تملكها والسيطرة عليها ويزيل عنهـا سماتها المدمرة المرعبة التي تخيف الناس ، ويكشف عن عظمتها الحقيقية ، عظمتها « الصديقة » للانسان ، لا عظمتها « المادية » لوجوده . وهكذا ينفسح المجال لتجلي قوى الانسان الجوهرية من خلالها .

اما الظواهر التي تجسد الجليل في الحياة الاجتماعية فهي الموضوعات والاحداث ذوات القيمة الاجتماعية العظيمة الواسعة التي تحدث بوجودها تأثيرا حاسما في مجرى التطـور التاريخي للمجتمـع ، اي الموضوعـات والاحداث التي تتسم بالاهمية الشعبية والانسانية الشاملة ، وتؤدي دورا تاريخيا شاملا .

يمكننا بعد هذه المناقشة للظواهر الجليلة في الطبيعة والمجتمع ان نجمل نتائجها بقولنا : ان « الجليل » خاصة جمالية موضوعية موجودة في الاشياء والظواهر المتصفة بقيمة اجتماعية واسعة وعظيمة فائقـة ، والمتسمـة باهمية تاريخية شاملة بالنسبة الى الشعب المعني باكمله او الى الانسانية كلها . « الجليل » هو صفة جمالية للظواهر التي تتسم بالاهمية التاريخية الشاملة ، وتؤدي دورا هاما في حيـاة الانسانية في تطورها التاريخي التقدمي . « الجليل » صفة جمالية لتلك الاشياء والظواهر التي لايستطيع الناس بسبب قدرتها الفائقة ومداها الواسـع ، ان يتملكوها تملكا تاما في المرحلة الراهنة ، والتي تفتـح آفاقا خصيبة لنشاط البشرية الابداعي الخلاق .

ان « الجليل » لا يكشف على اكمل وجه عن قوى الانسان الجوهرية فحسب ، بل يتيح ايضا امكانات غير محدودة تقريبا لنمو تلك القوى .

في القرن الماضي طرح « كانت » بذرة عقلانية هامـة في نظرته الـى « الجليل » حين أكد على أن « الجليل » هو ذلك الاعتزاز بالنفس الذي يحس به الانسـان وهو يتغلب على الخوف في مجرى عملية الايمان . والعقلاني

في هذه النظرة ابراز (كانت) لشعور الاعتزاز بالنفس الذي يتملك الانسان عند اصطدامه بما هو مخيف اي بالظاهرة التي لما يتملكها الانسان تملكا تاما . غير اننا نجد ، على الرغم من ذلك ، جوانب مغلوطة في موضوعة (كانت) ، مثل اشارته الى دور الايمان وتضخيمه لاهمية الخوف .

يجدر بنا هنا ان نشير الى أن « المخيف » و « الجليل » ليسا شيئا واحدا . وذلك ما أشار اليه تشرنيشيفسكي بحق في مناقشته لهذا المفهوم الجمالي . غير أن علماء الجمال البرجوازيين المعاصرين التقطوا الجانب الضعيف في نظرة (كانت) الى « الجليل » وراحو يضخمونه ليصبح العنصر الاساسي في نظرتهم اليه . وكمثال على ذلك نورد فيمايلي ماكتبه هارتمان في تحديد « الجليل » . يقول هارتمان : « الجليل » هو « الجميل » الذي يتجاوب وحاجة الانسان الى ماهو عظيم وخارق ، الذي يتجاوز الانسان حين يحس به الاحجام المتولد لديه بسبب ما يثيره فيه « الجليل » من خوف وبسبب ادراكه لضآلته النسبية . »

ان الاحساس بـ « الجليل » ينشأ عند الانسان حين يصطدم بقوى هائلة (تتسم بالهول لان الانسان لم يتملكها تملكا تاما بعد ، ولم يخضعها لارادته فيتصرف بها في حرية) فيواجهها باعتزاز . ولا ينشأ هذا الاعتزاز عند الانسان بنتيجة ايمانه بقوى غيبية ، بل ينشأ على اساس القناعة الداخلية بأنه مالك الطبيعة وسيدها ، ومبدع جميع القيم السامية على الارض ، وانه سيخضع الطبيعة كلها وكل قواها . التي لم تزل خارجة على ارادته حتى الآن . بذلك يقترب الانسان من الخلود ويندمج في لانهائية العالم الزمانية والمكانية ، ويكتسب ابديته الحقيقية الارضية المستندة الى الفعل والابداع والسيطرة على القوى العظيمة والثقة بمواصلة مسيرة الفعل والابداع عبر الاجيال المقبلة .

ان الظواهر والاحداث العظيمة والجليلة حقا هي تلك التي تدفع المجتمع البشري نحو التطور العاصف وتحمل له التقدم والسعادة ..

لقد سبق لنا ان تحدثنا عن الوحدة بين « الاخلاقي » و « الجمالي » في استيعاب الانسان للظواهر الجليلة . ولابأس من العودة الى هـذه المسألة بقليل من التفصيل ، فنشير الى ارتباط « الجمالي » بـ « الاخلاقي» في الابداعات الفنية للعصور الماضية ، والى ازدياد هذا الارتباط وبلوغه حد الوحدة التامة في روائع الاعمال الفنية المعاصرة . ونحن حين نحكم على هذه الظاهرة أو تلك بأنها « جميلة » أو « جليلة » نربط حتما بين القيمة الجمالية التي نطلقها وبين القيمة الاخلاقية . قد يكون الربط بين القيمة الجمالية والحكم الاخلاقي أمرا معقدا عند تقويم ظواهر الطبيعة الجميلة أو الجليلة . ومع ذلك فان احساسنا بجمال الريف السوري ، مثلا ، لابد من أن ترتبط به قيم لها طبيعة اخلاقية « كحب الوطن » ، فالتقويم الجمالي الشامل يرتبط لدى الانسان ارتباطا عميقا ودائما بقيمه الاخلاقية والسياسية ــ هذا هو المبدأ الجمالي الذي ينطلق منه الفن الحقيقي ، الفن التقدمي الاصيل في هذا العصر .

ان انعكاس « الجليل » في الفن يتطلب من الفنان تكثيفا خاصا وسطوعا متميزا وارتقاء فوق مستوى « العادي » في استخدام وسائل التعبير الفني . ذلك مانراه ، مثلا ، في « السيمفونية البطولية » لبيتهوفن .

لقد سبق ان قلنا ان مسألة « الجليل » وتجسيده في الفن ليست مسألة خاصة بالعصور الماضية . ونعود هنا فنؤكد ان مسألة تجسد « الجليل في الواقع » فنيا مسألة تتسم بأهمية كبيرة في عصرنا ، عصر نضال الانسان من اجل القضاء على الاستغلال بكل اشكاله وعلى الحروب المدمرة ، عصر تنامي قدرات الانسان تناميا متسارعا هائلا في ميدان السيطرة على الطبيعة وقواها الخفية وتسخيرها لخير البشر .

ونحن ، اذ نؤكد ذلك ، لا ننسى ان ثمة تيارا في فن هذا العصر يقدم عن وعي صورا شاحبة وذابلة وعادية ، بل تافهة أحيانا ، للحياة ، مدعيا ان واقعية الفن انما تكمن في تصويره لنثر الحياة اليومي والعادي والمألوف . اننا نقول لهؤلاء : ان تصوير اليومي والعادي والمألوف ليس

محرما في الفن ولكن ذلك لا يعني ، بل يجب الا يعني ان الواقعية تكمن في تصوير حياتنا في جوانبها اليومية والعادية والمالوفة وإغفال جوانبها العظيمة والجليلة . فالفنانون الذين يفعلون ذلك يشوهون حقيقة العصر ويغفلون أفضل تقاليد الفن الانساني التي ترسخت عبر التاريخ .

أن مفهوم « الجليل » مفهوم اساسي في علم الجمال المعاصر ، لا يمكن من دونه فهم جوهر العصر وتجسيده في الفن ، لا يمكن فهم طموح الانسان المعاصر الى الحرية والسلم والاشتراكية وتملك اعماق الارض والبحر والفضاء الكوني . اننا لن نستطيع ، من دون وعي صحيح لمفهوم « الجليل » أن نجسد في الفن عظمة نضال الشعوب ونضالها وقدراتها وبطولاتها في الصراع ضد قوى الشر والاستغلال .

* * *

مصادر النقد الموضوعي

د. عبد الكريم حسن

لنتأمل في هذا التحديد الذي يقدمه الفيلسوف الايطالي « بيك دولاميراندول » Pic de la Mirandole للأدب :

« الادب سلم ننزل درجاته حينا فنمزق وحدته بقوة عملاقة ونفتتها على غرار ما حل بجسد « اوزيريس » ، ونصعد درجاته حينا آخر بكل ما تمنحنا اياه طاقة « ابولون » فنجمع في وحدة جديدة ما تبعثر من اشلاء اوزيريس(١)

ـ في الأسطورة المصرية ان « اوزيريس » هو الذي اخرج قومه من البربرية ، وأسبغ عليهم نعمة القوانين وعلمهم عبادة الآلهة . وهو اول من ادخل زراعة الحبوب الى مملكته وأول من قطف الثمار وارسى الدعائم تحت اغصان الكرمة .

وعندما رغب « اوزيريس » في تعميم خيراته على الجنس البشري ، أوكل الى اخته وزوجته (ايزيس) مهمة الحكم ، وراح يجوب الآفاق ، وينشر اكتشافاته في اصقاع

نقـد وشعر ...
وعي على وعي ...

الدراسة التي نقدمها الآن تحاول ان تنسج الخيوط لاحدى المدارس النقدية المعاصرة في الغرب والتي يمثلها خير تمثيل الناقد الفرنسي المعروف « جان بيير ريشار » «J. P. Richard» . وستعمد هذه الدراسة ـ في الدرجة الاولى ـ الى اضاءة الوعي الشعري . فالشعر بحث ، والنقد بحث عن هذا البحث . ومنذ ثلاثين عاما وهذا الناقد الكبير ينقل مصباحه

الارض . وعندما عاد الى بلاده عاد مثقلا بالهدايا التي قدمتها لـه الامم اعترافا بالجميـل .

ويبدو ان الغيرة ملكت قلب اخيه « سيث » «Seth» الذي دبر مؤامرة للتخلص منه بمساعدة اثنين وسبعين من رجاله . وتمكن « سيث » من خداع « أوزيريس » فوضعه في صندوق خشبي ورمى به في النيل . وما لبث تيار النهر ان قذفه الى البحر الذي حملته امواجه الى « بيبلوس » على الشاطئ السوري . وهناك نبتت شجرة كبيرة بسرعة مذهلة ثم فتحت جذعها لاستقبال الصندوق والانطواء عليه . وعلمت « ايزيس » بكل ما جرى فراحت تبحث عن اخيها وزوجها وتمكنت من استعادة الصندوق الذي يحتويه . وكان على « ايزيس » ان تبحث عن ابنها « حورس » الذي كانت الهة الشمال « بوتو » قد انقذته من يدي عمه الشرير « سيث » . وفي تلك اللحظات التي تركت فيهـا « ايزيس » الصندوق في مكان ما من البرية مطمئنة عليه ، كان « سيث » في رحلة للصيد يطارد فيها ثورا بريا فوقعت عيناه على الصندوق واستطاع التعرف على جسد « اوزيريس» فمزقه اربعة عشرة مزقة نثرها كيفما اتفق هنا وهناك . ولعل هذا ما يفسر كثرة قبـور « اوزيريس » في مصر . ولكن آخرين يقولون ان « ايزيس » التي كانت تدفن كل قطعـة من جسد اخيها في المكان الذي تجده فيه ، لم تكن تدفن الجسد حقيقة وانما كانت تدفن صور اخيها وزوجها الاله من اجل ان يعبده الجميع ، ومن أجل الا يتمكن « سيث » من العثور على القبر الحقيقي لـ « أوزيريس » . ان « أوزيريس » في تشويهه وتمزيقه ، وبعثه على يد « إيزيس » و « نيفتيس » انما يرمز الى مأساة الوجود الانساني ، هـذا الوجود المرصود بالموت والمتقلب دوريا على الموت . واما « ابولون » في الاسطورة اليونانية، فانه يحتفظ لنفسه بالرقم (٧) ، رقم الكمال . انه الرقم الذي يوحد رمزيا بين السـماء والارض ، بين مبدا الانوثة ومبدا الذكورة ، بين الظلمات والنور .

النقدي بين العديد من التجارب الابداعية ، يرصد الاشعاعات التي يرسلها والاشعاعات التي يتلقاها ، ثم يلملمها من جديد واعيا لما يضيئه ، وواعيا بما يستضيئه ، في تفاعل خلاق بين النقد والشعر .

او ليس لنا ان نستخلص من جملة ما يمكن استخلاصه من التحديد السابق للادب ان « ابولون » في علاقته بـ « اوزيريس » انما يمثل علاقة الناقد بالشاعر ؟. افلا يعكف الناقد على التجربة الشعرية الممزقة ، يلملم من خيوطها ، ويقارب بين خطوطها، ليصل في لحظة جامعة الى بناء متجانس للكون الشعري .

ولعلنا نستطيع الان ان نفهم التحديد السابق للادب من خلال المقارنة المستمرة بين الرمزين الاسطوريين :

ـ فاذا كان « ابولون » الها شمسيا ينتمي الى عالم النور ، فان « اوزيريس » الـه ارضي ينتمي الى العالم السفلي .

ـ واذا كان « اوزيريس » على غرار « ديونيزوس » يندفع باهوائه وعواطفه ، فان «ابولون» رمز السيطرة على الذات في اقصى حالات هياجها . وبهذا المعنى فان « اوزيريس » نهـب عواطفه التي تبعثره في شتى الاتجاهات ، بينما « ابولون » رمز الروحانية في اقصـى مظاهرها . انه واحد من أروع رموز الارتقاء الانساني .

ـ ولعله من المفيد أن ندفع المقارنة بين الرمزين الى اقصاها نقول ان « اوزيريس » رمز للمضمون بينما « ابولون » رمز للشكل . وهنا نقبض على العمق في التحديد السابق . فالنزول على درجات السلم يعني النزول الى التجربة الحياتية بتفاصيلها وغرائزها . وهذا ما نعبر عنه بتمزق المبدع وتبعثر عواطفه والامه . واما الصعود على درجات السلم فانـه يعني جمع العواطف المبعثرة في صورة ، توحيدها في قالب ، اخراجها من الظلمات الـى النور ، انه يعني وضع المضمون الممزق في شكل موحد جميل.

وفي راي « نيتشه » فان روعة التراجيديا اليونانية تتمثل في لحظة التلاقي بـين « أبولون » و « ديونيزوس » . فاذا عرفنا ان « ديونيزوس » ليس الا ظهورا من ظهورات « اوزيريس » ، عرفنا ان الفيلسوف الايطالي في جمعه بين « ابولون » و « اوزيريس » انما يقدم تعريفا للادب في اعلى مراتبه .

هكذا نجد انفسنا امام الحلقة المفرغة الاولى في نقد الشعر :

« **فهذا النقد يحتاج الى اللاتجانس من أجل اكتشاف التجانس . انه لا يمكنه التوصل الى روعة « أبولون » الطالع للنهار الا من خلال عذاب « أوزيريس » الممزق الضائع في ظلال اللامعنى** » .

ولما كان الوصول الى روعة « ابولون » لا يمكن ان يكون الا من خلال عذاب « اوزيريس » ، فلقد تحتم علينا ان نجمع **الاطراف الممزقة** من أجل الوصول الى روعة الجسد الابداعي بكماله وكليته .

ومن هنا ، فان عملنا يأتي وعيا على وعي . فلئن **وقف « ريشار » مليا امام** نثار التجارب الابداعية الممزقة **لكي يعيد بناءها في خلق متكامل، لقد وقفنا** أمام نثار التجربة النقدية الريشاردية من اجل **الوصول الى بناء المنهج** الموضوعي الريشاري .

ولقد حاولنا أن نقدم هذا المنهج بلغة المفاهيم «Language Conceptuel» ؛ لغة الفلسفة بدلا من لغة الصور الشعرية ؛ لغة الادب . وذلك لان الادب في هذا السياق الذي نضعه فيه انما هو تنظير للادب لا عرضا للابداع الادبي .

وكان علينا من أجل ذلك ان نقرأ الاعمال الكاملة للناقد « ريشار » ، **وان** نفرز الجانب النظري من الجانب التطبيقي ، ثم ان نلملم الخيوط المتناثرة لكل مفهوم نقدي من اجل حياكتها وتقديمها في ثوب جديد .

وهكذا فان تقديمنا للمنهج الموضوعي لا يعد مجرد نقل من لغة الى اخرى ، وانما اعادة خلق . فناقدنا « ريشار » لم يقدم منهجه في يوم من الايام على النحو الذي قدمناه . وهذا ما يجعل من دراستنا مرجعا للمنهج الموضوعي لا في اللغة العربية وحسب ، وانما في اللغات الاخرى. ولا بد من التأكيد على ان المفاهيم «les Concepts» التي نقدمها في هذه الدراسة انما تقتصر على التجربة النقدية الريشارية فنحن لم نبحث

عن المفاهيم النقدية للمنهج الموضوعي عند النقاد الموضوعيين الآخرين ؛ وانما بحثنا عنها عند (ريشار) بالتحديد . وهذا لا يعني انه لا توجد خيوط وصل بين التجارب النقدية المختلفة لهؤلاء النقاد ؛ فما اكثر هذه الخيوط .

وانما نحصر عملنا في اطار التجربة النقدية الريشارية لانها تبدو لنا الاكثر خصوبة وتماسكا وتطورا في ميدان النقد الموضوعي .

ولما كانت دراستنا للمنهج الموضوعي دراسة مفهومية ، فلقد توجب علينا ان نسقط تقسيم الدراسة الى فصول ، وان نصنفها في مفاهيم منطلقين من المفهوم الرئيسي الذي هو « الموضوع » الى المفاهيم التي ولدناها منه بحيث يفضي كل مفهوم الى الآخر بشكل عفوي ودونما قسر او اجهاد .

هكذا اخرجنا الى النور مفاهيم كثيرة كمفهوم الموضوع والمعنى والحسية والخيال والعلاقة .. الخ .. بما يقدم المنهج الموضوعي في وحدة متكاملة .

وانني لاجد الفرصة سانحة لكي اتوجه الى الباحثين العرب من اجل قراءة النقد العربي قراءة مفهومية تحدد في مرحلة اولى خصوصية المفاهيم النقدية عند كل ناقد ، وفي مرحلة ثانية تطور هذه المفاهيم .

واعتقد شخصيا ان هذه هي افضل طريقة لوصل القديم بالحديث ، وبناء تقاليد نقدية عربية اصيلة ننطلق منها ونعود اليها في اصالة وتجاوز وابداع . وعلى غرار ما يقوله الفيلسوف الفرنسي « غاستون باشلار » «Gaston Bachelard» من انه لا توجد فلسفة اكثر تطورا من فلسفة اخرى ، وانما المفاهيم الفلسفية هي التي تتطور ، اقول ــ على غرار ذلك ــ فانه لا توجد مدرسة نقدية اكثر تطورا من مدرسة اخرى ولكن المفاهيم النقدية هي التي تتطور .

واذا ، فانه يتوجب علينا التقاط المفاهيم النقدية وتتبع مسارها التاريخي من اجل الوصول به الى ابعد عمق ممكن .

واذا كنت لا انكر بعض الدراسات النقدية العربية التي تركز على مفاهيم معينة كمفهوم المعنى والشكل ، الا ان هذه الدراسات لا تعزل المفاهيم بعضها عن بعض وهذا ما يحوليا الى خليط مشوش في اغلب الاحيان ، عدى عن انها لا تمر من قريب او بعيد على مفاهيم كثيرة كمفهوم العلاقة والوظيفة والبنية .. الخ ..

وقد يقول قائل : ولكن هذه المفاهيم حديثة. فاقول : انني لا اهدف الى اسقاط الحديث على القديم ، ولا أتكلف ارجاع كل حديث الى القديم . فبعيدا عن التمحل والتكلف ارى ان المهمة التاريخية التي تقع على عاتقنا انما تكمن في ربط الحاضر بالماضي بأسلحة فكرية ونقدية حديثة . وهذا ما يجنبنا خطرين اثنين : فأما الاول فهو الدوران في حلقة الثقافة الغربية . وهنا فان الباحث العربي المسلح بالثقافة الغربية انما يبقى في اطارها ، ويعمق مفاهيمها هي ، لا المفاهيم الثقافية لامته . وأما الثاني فهو الدوران في حلقة الثقافة العربية حيث الدارس العربي التقليدي لا يفعل اكثر من اعادة صياغة للتراث .

ان ما اطالب به هو الامساك بالمفاهيم او اشباح المفاهيم التي نبتت في تراثنا من اجل تطوير هذا التراث . افلا تجد ان اي نقد غربي واي فكر غربي لا يكف عن العودة بمفاهيمه الى جذورها الاولى . أوليس هذا هو الذي يجعل من الثقافة الغربية وحدة متكاملة تتطور وتتعمق في كل الاتجاهات ؟. ان هذا – في رأيي – من أهم ما يميز الثقافة الغربية من الثقافة العربية . فالاولى ثقافة مستمرة ، والثانية ثقافة منقطعة . وللعودة الى البدء نقول : ان الانتقال بالخلق الابداعي او النقدي من نثراته الشاردة الى كليته وكماله هو نهج بحد ذاته ، هو طريقة في التفكير . وربما افضت هذه الطريقة الى شفافية مطلقة ؛ اعني ربما افضت الى الحقيقة .

يقول « غوته » :

اتريد ان تنفذ الى اللامتناهي «l'infini» ؟. فلتتقدم اذا دون توقف وعبر كل الاتجاهات في المتناهي «Le fini» .

اتريد ان تستمد من الكل « Le tout » حياة جديدة ؟ فلتبصر الكل اذا في اصغر الاشياء .

ان من سافر في العناصر كلها ، من ماء وهواء ونار وتراب ، سينتهي الى الاقتناع بأنه لم يعد من نفس الجوهر .

هكذا تأخذ الحكمة التي اطلقها «Aby Warbur» معناها الكبير : « ان الله في التفاصيل » «Le bon Dieu est dans les details» (*).
فالانتقال من النسبي الى المطلق ؛ من الجزئي الى الكلي ؛ من المحدود الى اللامحدود . . . هو الطريقة التي ينتهجها « غوته » في بحثه عن الحقيقة .

والحقيقة ـ في ما ارى ـ هي آخر عمق يصل اليه الوعي . هكذا امنح الحقيقة بعدا انسانيا ، واضفي عليها صفة نسبية ومطلقة في نفس الوقت .

وما من شك في ان كل فلسفة انما تأتي لتكمل ما بدأته الفلسفات السابقة فتزود الوعي بعمق جديد .

فما هو الوعي الذي يقدمه لنا المنهج الموضوعي ؟.

هذا ما سنؤجل الاجابة عنه مؤقتا .

(*) على ألا يغيب عن بالنا ما يحمله اسم « الله » هنا من معاني الحق والحقيقة . وربما حان الوقت لكي يدير المثقفون العرب حواراتهم على التفاصيل لان التقاءهم على المفاهيم الكبرى سياسيا واجتماعيا وثقافيا لا يشكل كسبا للحقيقة ولكنه عبء عليها .

ويبدو لي أن الوعي الانساني يرتسم في دوائر . فكل فلسفة انما تأتي لتعي العالم ـ على طريقتها الخاصة ـ بدءا من نقطة مركزية . وحول هذه النقطة المركزية ، على محيط الدائرة ، تتجمع المفاهيم الفلسفية السابقة بما يشكل هامش الفلسفة الجديدة . وعندما يصبح الجديد قديما ، ينتقل الى الهامش ليحل ما هو اكثر جدة منه محله في نقطة المركز .

هكذا نرى أن ما كان يشكل هامشا في الفلسفات القديمة أصبح يشكل مركزا في ما بعد . فمن فلسفة تتخذ من المحرك الاول مركزا ، الى فلسفة يكون الله فيها أو البنية او الوعي الوجودي او الجوهر المتسامي مركزها .

وهذا ما ينسحب على المناهج النقدية حيث نرى كل منهج يقوم على مفهوم مركزي تتمحور حوله بقية المفاهيم .

والمفهوم المركزي الذي تلتف حوله المفاهيم الاخرى في المنهج الموضوعي هو « الموضوع » . فعلى محيط الموضوع تتجمع وتتفاعل مفاهيم عديدة كمفهوم البنية والشكل والعلاقة ... مما يقدم الموضوعية كمنهج متكامل في التحليل والتفكير .

ولعل صورة الدائرة التي قدمناها تخط فهما جديدا لمفهوم التحولات «Les transformation» فالتحولات بهذا المعنى تصبح تحولات في جغرافية الوعي . ولكن هذه الجغرافية الجديدة تحمل معها مناخا جديدا يكتسب معه كل وعي جديد نوعية جديدة .

ان التحولات من محيط الدائرة الى مركزها ، ومن مركزها الى محيطها تقدم الوعي الانساني في صورته الرائعة ؛ صورة النفي الجدلي ؛ النفي الخلاق .

فالتحول في مركز الدائرة لا يعني نفي المراكز السابقة التي أصبحت هوامش ، ولكنه يستفيد منها ويكتمل بها لانها هامشه وفضاؤه الفكري. وبهذا المعنى ، فان الفلسفات الانسانية تصبح مكملة بعضها ببعض ، لا بصورة خيطية ، وانما في العمق ؛ انها اسوار لبعضها في نفس الوقت الذي تنفتح فيه كنوافذ على بعضها . فكل فلسفة انما تأتي لتعمق ما لم يكن مركز الدائرة في الفلسفات التي سبقتها . وبهذا يصبح البحث عن الحقيقة بحثا عن العمق ، وتصبح الحقيقة آخر عمق يصل اليه الوعي .

فلنعد الى سؤالنا السابق : ما الذي يقدمه لنا المنهج الموضوعي من وعي ؟.

لعل دراستنا بمجملها تشكل الاجابة على هذا السؤال . ولكنه اذا كان لا بد من الايجاز فانه سيكون ان المنهج الموضوعي يعلمنا أن نحاكم معرفتنا بشكل جدلي . ولا ادل على ذلك من القاء نظرة شمولية نرى معها كيف تتعدد مستويات الوعي الجدلي فيه .

فاذا اراد « ريشار » أن يحدد منهجه ؛ الفيته لا يكتفي بتحديده من داخله ، وانما يسعى الى تحديده من خارجه ؛ أعني من خلال مقارنته بالمناهج الاخرى التي تتصل به من قرب .

واذا اراد « ريشار » أن يعالج بعدا دلاليا ، عالجه عبر ذاته وعبر نقيضه . فعلم الدلالة «La Semiologie» يعلمنا كيف نحدد الاشياء باضدادها . ان خبرتنا بالافقي « l'horizontal » تتعمق حين نقابله بالعمودي « Le Vertical » . ومعرفتنا بالداخل « Le dedans » تزداد حين نضعه ازاء الخارج « Le dehors » .. وهكذا .

ان تحديد الاشياء بمقابلاتها يشكل مقولة تصنيفية «Catégorie Classificatoire» بالغة الاهمية في النقد والتحليل .

والوعي الموضوعي وعي بالذات والعالم والعلاقة بين الذات والعالم . ومثلث الوعي هذا هو الذي يجعل من الوعي الموضوعي وعيا وثيق الصلة بالوعي الفلسفي .

والحلولية «l'immanence» (١) مستوى آخر من مستويات الوعي. فالمنهج الموضوعي يتناول النص من داخله ، حيث يحل الناقد في النص مستعيدا بذلك حياة المبدع لنصه ومستبعدا ما يحيط بالنص من عوامل خارجية .

وعلى الرغم من أن « ريشار » لا ينفي ان يكون النص الابداعي نتاجا تاريخيا ؛ أي وليد ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية واقتصادية معينة ، فانه لا يدرس النص من خلال تأثير هذه العوامل الخارجية فيه ، وانما من خلال لعبة العلاقات الداخلية بين عناصره . وليس على الناقد الا ان يضع نفسه في المستوى الذي يختاره لنفسه دون ان يخلط بين المستويات . ان الوعي الموضوعي لا يتناول الابداع الادبي كابداع جماعي ، وانما كابداع فردي . انه يكتفي بدراسته للانتاج الابداعي دون

(١) درج العديد من الادباء والمترجمين العرب على استخدام كلمة (المحايثة) كمقابل للكلمة الفرنسية «immanence» . ولست أجد لهذه الترجمة وجها . فاذا عدنا الى الفرنسية وجدنا الاصل اللاتيني لهذه الكلمة «immanens» يفيد توحد كينونة «être» مع كينونة اخرى ؛ اي حلولها فيها .
وفي فلسفة « سبينوزا » ان الله حال في العالم
«Dieu est immanent au monde»
، لا بمعنى انه كان خارجه وأصبح في داخله وانما بمعنى ان الله والعالم واحد . واذا عدنا الى اللغة العربية وجدنا أن المعاني التي تأخذها « حيث » في المعاجم وكتب النحو لا تسعف كثيرا اصحاب الرأي ب « المحايثة » .
هذا الى انني لا ارى فعلا كيف يصح ان نقلب الظرف فعلا ، ثم نشتق من الفعل صيغة من صيغ مبالغة اسم الفاعل ، لنصل في النهاية الى كلمة لا تؤدي المعنى الذي تؤديه في الفرنسية .

ان يخوض في انتاج الانتاج الابداعي . هذه هي بعض مستويات الوعي التي يزودنا بها المنهج الموضوعي . وقد يقول قائل : ولكن مستويات الوعي هذه سابقة للمنهج ، فهي موجودة في الفلسفة قبل ان توجد في النقد . اننا نجدها عند « سبينوزا وهيقل وهوسرل وسارتر » ... الخ ، قبل أن تكون عند « ريشار » . وهذا القول صحيح . غير ان فضل « ريشار » يكمن في استيعاب هذا الوعي الفلسفي وتمثله وقراءة الاعمال الابداعية في ضوئه مما يقدمه في وحدة جديدة متماسكة .

و « ريشار » لا يزودنا بهذه المستويات دفعة واحدة ، بل انه هو لم يتزود بها دافعة واحدة . فوعيه النقدي كان يتطور بتطور معارفه الفلسفية والالسنية على وجه الخصوص . وهذا ما يتجلى بكل وضوح عبر القاء نظرة تاريخية على أعمال « ريشار » .

ولكنه مما لا شك فيه انه في نفس الوقت الذي كانت تتطور فيه اعمال « ريشار » ، فان هذه الاعمال حافظت على خيوط مشتركة . واهم هذه الخيوط هو تناول العمل الادبي من جانبه الحسي . «Sensoriel» وهذه هي اهم الخصوصيات في النقد الريشاري . فالتناول الحسي هو الحقل الذي انفرد به « ريشار » من بين زملائه النقاد الموضوعيين . وهذا ما يملي علينا وضع اعماله في سياقها التاريخي . فلكل ناقد حقل يعكف على التأمل في شعابه والمغامرة في مجاهيله حتى تكتمل كشوفه فيه .

✽ كان « جورج بوليه » «G. Poulet» في قراءته للاعمال الابداعية يعكف على ما تحمله هذه الاعمال من وعي بمفهوم الزمان والمكان «Le temps et l'espace» . وهذا يعني انه كان يتجه نحو المنقود لمعرفة وعيه بهذين المفهومين . ومن هنا تاتي فكرة التوحد «d'identification» بين الناقد والمنقود ؛ هذه الفكرة التي حملها « بوليه » وتبناها « ريشار » من اجل الوصول الى المقولات الزمانية والمكانية الاولية التي تحدد خصوصية الابداع .

* وأما « جان ستاروبنسكي » «J. Starobinski» فقد انفرد بحقل النظر «le regard» . ففي النظر تظهر الرغبة «de desir» في أقصى كثافتها وحدتها . ومن هنا تظهر أهمية موضوع النظر وصلته الوثيقة بالتحليل النفسي . فلقد كان « ستاروبنسكي » متملكا لادوات التحليل النفسي ، قادرا على عقد الصلة بين الفرويدية والاعمال الابداعية . ولقد استطاع هذا الناقد في دراساته التي جمعها تحت عنوان « العين الحية » «l'œil vivant» ان يكتشف المعنى الذي يأخذه النظر عند العديد من المبدعين ك « راسين وروسو وكورني .. الخ .

* وأما « جان روسيه » «J. Rousset» فقد سعى في قراءته للعمل الادبي الى اكتشاف بنيته التي تشي بها بعض الثوابت الشكلية والوجوه البلاغية الملحاحة . ومن وراء هذه المظاهر كان يهدف «روسيه» الى اكتشاف البنية العميقة للخيال المبدع .

* وأما « ميشيل مانسي » «Michel Mansuy» فقد وقع تحت اغراء الاعتقاد القائل بأن هموم الحياة الخاصة بالمبدع هي التي تحدد نوعية خياله . ومن هنا راح « مانسي » في كتابه الذي بعنوان « دراسات عن الخيال الحياتي » يبحث في حياة منقوديه عن تشاؤمهم او رغباتهم او تعلقهم بالاشياء او نفورهم منها ليرى بعد ذلك كيف تنعكس مواقفهم من العالم الخارجي على نوعية الصور والرموز التي يستخدمونها .

* وأما « ميشيل غيومار » « Michel Guiomar » فانه يندد بالنقد الذي يكتفي ـ في دراسته للعمل الابداعي ـ بما يتلقاه من اضاءات تتعلق بصاحبه سواء كشفت هذه الاضاءات اسرار الكاتب او سلوكه الاجتماعي او الظروف التي انجز عمله فيها . ويتبنى « غيومار » الدراسة النفسية للاعماق آملا ان يصل الى البنى العميقة للخيال ؛ اي البنى التي حددت رؤية الكاتب لطفولته . ووراء هذه البنى العميقة يطمح « غيومار » أن يلتقط الحدث «d'événement» الذي يقف وراء

الرؤية الخاصة للطفولة ؛ الحدث الذي سيندفع لحظة الكتابة الابداعية من منطقة اللاوعي بمعونة التخيل والذاكرة . وفي الخلاصة فان الصور التي تولد من البنى العميقة للخيال هي التي تنظم ابداع الشعراء .

* وأما « جان بول ڤيبير » «J. Paul Weber» فلقد تراءى له ان الاعمال الابداعية الكاملة عند المؤلف انما تدور — مهما تلونت بالرموز والصور — حول موضوع رئيسي . ويرتبط هذا الموضوع بحدث منسي في طفولة المؤلف . ويشترط « ڤيبير » لطريقته ثلاثة شروط وهي حقيقة اللاوعي ، وأهمية الطفولة ، والامكانية في ان يعبر الرمز عن حقيقة قديمة اغفلها المبدع . ويؤكد « ڤيبير » ان الفعل الخلاق «L'acte Créateur» يمكن أن يكون مفهوما بكليته على انه تموجات لا نهائية لموضوع واحد . وبهذا المعنى تكون الكتابة الابداعية ايقاظا او تدرجا في التذكر لموضوع غارق في النسيان ، ولكنه موضوع وحيد .

وأما « جان بورغو » «J. Burgos» فلقد أثبت في دراسته الموضوعية عن « أبولينير » «Apollinaire» ان الموضوعات والصور التي يصفها هذا الشاعر انما توجد منذ بواكيره . وعلى الناقد في راي « بورغو » ان يلتقط هذه الموضوعات وتلك الصور من ينابيعها لكي يحدد الجغرافية الاسطورية عند الشاعر . ومن ثم لا بد من متابعة تطور هذه الموضوعات والصور ، ومراقبة تحولاتها لمعرفة تفتحها او انحلالها .

وهذا ما يسمح للناقد بامتلاك العمل الابداعي من داخله بكل ديناميكيته الخلاقة .

هذه هي بعض الاسماء اللامعة التي برزت وشكلت ما يسمى بتيار النقد الموضوعي الذي هيمن على الاوساط النقدية الفرنسية وبلغ اوجه في الستينيات من هذا القرن .

ـ وسط هذا التيار النقدي ، تأتي اعمال ناقدنا « ريشار »مشحونة بالاصالة والمثابرة . وانه لمما يتميز به « ريشار » فعلا انه الناقد الذي أسس للنقد الموضوعي لبنة بعد أخرى حتى تحول معه الى منهج متكامل .

وفي قراءاته النقدية ، يعمد « ريشـار » الى استجواب منقوده ، يسأله عن احتكاكه البدني بالاشياء ، عن علاقته الاولى بالعالم ، وكيفية احساسه به وادراكه له .

هذه التجربة الحسية التي يلاحقها « ريشار » في الاعمال الابداعية انما تحدد نوعية الصور الادبية التي يستخدمها كل كاتب على حدة .

وهذا يعني أن « ريشار » يبحث في العمل الابداعي عن «لغة تحتية»؛ عن « معنى » ضمني « يشبه الى حد بعيد ما يبحث عنه التحليل الفرويدي ـ على مستوى اللاوعي ـ من تحضيرات أولية وثانوية(١) .

و « ريشار » في كل ذلك لا يهدف الى وصف المضمون الفكري للعمل الابداعي ، وانما يهدف الى العثور على المبدأ «Le Principe» الذي يوحده ؛ على الفعل الخلاق من اجل اكتشاف بنية الابداع .

ـ ولما كانت دراستنا بكاملها مخصصة لموضوعية « ريشار » فسوف نقتصر على هذه الملاحظات السريعة في هذا السياق . ولكننا نود الاشارة الى أن التيار النقدي الذي حمل معه أعمار « ريشار » لم يولد من العدم. فهناك معلمون وفلاسفة كبار يشكلون بحق الجدار النظري الذي تستند اليه أعمال النقاد الموضوعيين .

هكذا تأثر ناقدنا « ريشار » بالفلاسفة الكبار من امثال « غاستون باشلار » «Gaston Bachelard» . و « جان بول سارتر »

(١) أنظر الهامش (٢) من الصفحة (١٠٦) هنا للتعرف على هذه المفاهيم .

« J. P. Sartre » و « إدمون هوسرل » « Edmond Husserl »
ونتيجة للاهمية الكبيرة التي يحتلها هؤلاء الفلاسفة في موضوع بحثنا ، فلقد قررنا أن نفرد لكل منهم حيزا مستقلا في ما يلي من صفحات .

وعندما نتحدث عن المنهج الموضوعي يجب الا يغيب عن بالنا الناقد المعروف « رولان بارت » «R. Barthes» وخصوصا في بداياته . فلقد كان كتابه « ميشليه يكتب عن نفسه بنفسه » نوعا من التحقيق العملي لنمط القراءة الموضوعية . وهذا ما يصرح به « بارت » في مقدمة هذا الكتاب . كما يجب علينا أن نتذكر أن « بارت » قد أفرد فقرة من كتابه الذي بعنوان « S/Z » للحديث عن القراءة الموضوعية .

وقبل أن نقفل هذا الباب لا بد من الاشارة الى بعض المعلمين الاوائل الذي تركوا بصماتهم على النقد الموضوعي .

ومن هؤلاء « مارسيل بروست » « Marcel Proust »
في كتابه الشهير « بحثا عن الزمن الضائع » .

و « ألبير بيغان » « Albert Béguin » في كتابه « الروح الرومانتيكية والحلم » .

و « مارسيل ريمون » « M. Raymond » الذي حاول في كتابه « من بودلير الى السريالية » أن يستعيد الحياة الداخلية للمبدعين الذين حلل أعمالهم . ويكمن طموح « ريمون » في أن «المعرفة الداخلية والعميقة» التي يتزود به الناقد يمكن أن تسمح له بالوصول الى الحياة العميقة للمبدع أكثر مما يمكن أن تسمح به المعرفة العقلية . واستعادة الحياة الداخلية للمبدع تسمح للناقد بالعثور من خلالها على الحالة البدئية التي هي مصدر الإبداع .

ونكتفي بهذا العرض السريع لكي نتوقف مليا عند الفلاسفة الثلاثة الذين أشرنا اليهم آنفا وهم « باشلار وسارتر وهوسرل » . فهؤلاء يشكلون ما أسميناه بالجدار الفلسفي الذي يستند اليه « ريشار » .

* غاستون باشـلار :

اذا كان التحليل النفسي هو القاسم المشترك بين النقاد الموضوعيين، فلقد كان فيلسوفنا « باشلار » في طليعة الباحثين الذين استلهموا التحليل النفسي في اشادة بنيانهم الفكري . فعلى الرغم من ان « باشلار » يعترف صراحة بانه ليس محللا نفسيا لافتقاره الى المعرفة الطبية العميقة والمعرفة بالعصـاب « La névrose » ، انه لا ينى يستخدم ادوات التحليل النفسي ومقولاته ومفاهيمه على امتداد اعماله الفكرية .

ولكنه في الوقت الذي يتجه فيه التحليل النفسي الفرويدي الى منطقة اللا وعي للبحث عن الصور والرموز التي يحللها، يتجه التحليل الباشلاري الى اعمق منطقة من مناطق الوعي ، وهي المنطقة الاصلية ؛ منطقة الاحتكاك البدئي بالعالم .

فالتحليل الفرويدي يبحث في اللا وعي ـ كحقيقة فردية ـ عن اصل الصور ومستقرهـا ، بينما يبحث التحليـل الباشلاري عن الصور في اصولها البشرية العامة ، فيراها ماثلة في العناصر الرئيسـية الاربعـة في الطبيعة ، وهي الماء والنار والهواء والتراب . ومن هنا يربط « باشلار » بـين الصـور الشـعرية كابـداع فـردي ، والحقيقـة الحلميـة «La réalité onirique» التي تعيد كافة الاحلام عند البشرية جمعاء الى هذه العناصر . وهذا يعني أن العناصر الاربعـة اشبـه ما تكـون بالاكياس المليئة بالصور والموضوعة في متناول الجميع . ولكن الشعراء يستطيعون استثمار هذه الصور اكثر من غيرهم بما اوتوا من قدرة متميزة على التخييل والربط . وكل ما يطمح اليه « باشلار » في تحليله للصور الادبية هو ان يعود الى « الفعل البدئي » . والفعل البدئي هو اعـادة الصور الى العنصر الاصلي الذي تنتمي اليه . وفي اعادة الصور الى فعلها البدئي تكون قد اعدنا الشاعر الى مصدر ابداعه ؛ الى احتكاكه البدئي بالعالم . وهذه هي اهم نقطة يستمدها ناقدنا « ريشار » من فيلسـوفنا « باشلار » .

ففي وسع الناقد الادبي أن يعيد كافة الصور الشعرية عند شاعر معين الى عنصر معين من هذه العناصر الاربعة . وهنا تكمن خصوصية الفلسفة الجمالية الباشلارية وانعكاسها على خصوصية الابداع . فهي تبحث عن خصوصية الابداع من خلال ارجاع العمل الادبي الى عنصر واحد . وهذا ما يستدعي نتيجة هامة جدا وهي أن « باشلار » عندما يبحث عن العناصر الاربعة ، لا يبحث عنها في الطبيعة وانما في الفكر الانساني .

ومن هنا ياتي مصطلح «الخيال المادي» «l'imagination Matérielle» والخيال المادي لا يعني أن « باشلار » في دراساته الجمالية يفكر بالمادة ، وانمايصورهذه المادةفي الفكر «على حد قول الناقد» « Paul Ginestier » بان الخيال المادي حفر في اعماق الكينونة من أجل العثور على ما هو اصلي وخالد .

وأما النقطة الثانية فهي أن الخيال المادي « خيال العناصر الاربعة ، انما هو خيال ديناميكي علائقي « Dynamique et relationnelle » فالخيال الباشلاري لا يركب العناصر الاربعة ، وانما يربط بينها على حد قول « باشلار » .

وازاء تحليل كل صورة أو حلم ، تنفتح دروب تفضي الى صورة قبلية حتى يصل التحليل في النهاية الى الصورة الاساسية او الفعل البدئي . وهذه الدروب هي التي يسميها « باشلار » بدروب الحلم المفتوحة للخيال .

هكذا يحلم « باشلار » باحلام شعرائه ، فيدخل الشعر الى ميدان النقد ، ويعيد الى الافكار دروب احلامه على حد تعبيره .

ولكن، لماذا يعود «باشلار» الى الصور الادبية على وجه الخصوص؟.

لكي نفهم الفكر العلمي – يقول باشلار – يجب ان نعود باستمرار الى الفكر غير العلمي ؛ الى الفكر في حالته الوحشية . وهذا ما يقود « باشلار » الى تركيز اهتمامه على المجال الادبي ؛ مجال الصور الشعرية باعتبارها المركز الرئيسي للفكر غير العلمي .

ان الفكرة هي دوما نظام ارجاعي الى صورة او مجموعة من الصور. وما نعتبره في العادة محتوى للفكرة ليس في الغالب الاعم الا ايحاء للصورة. فالماء مثلا يحمل قيمة الطهارة . ولكن ، ما هي فكرة الطهارة بدون صورة ماء صاف رقراق . فالتخيل لا يعني صناعة صورة مطابقة للصورة الاولى التي رأيناها ، ولكنه يعني تشويه الصور الاولى من أجل صناعة مجال خاص هو ما أطلق عليه « باشلار » اسم « عالم التخيل » « d'imaginaire » . وهذا العالم لا يعيد تقديم الواقع ولكنه يمتلك بنيته الخاصة . وهذه هي النقطة الثالثة التي وقع تحت اغرائها ناقدنا « ريشار » . ومن هنا لا بد من التفريق بين كلمتين في الفلسفة الباشلارية والنقد الريشاري على السواء. وهاتان الكلمتان هما «d'imagination» و « d'imaginaire» . فأما الاولى فانها تعني الخيال بصورة عامة ، وأما الثانية فانها تعني الخيال كخاصية فردية ؛ أي كحقل خاص يتميز به الخيال عند شاعر معين .

ان العلم والخيال يشتركان في بعض الصفات . وكل ما يمكن ان تحلم به الفلسفة – في رأي باشلار هو أن تحقق التكامل بين الشعر والعلم . فالعلم بعمله التجريدي يدخل في قطيعة مع التجربة الجماعية ، اي مع التجربة المباشرة في الاحتكاك بالعالم . ان الفرق بين المعرفة الاولية والمعرفة العلمية يكمن في أن المعرفة الاولية معرفة حدسية كأن تقول مثلا في تعريفك للذرة انها شيء صغير جدا . وأما المعرفة العلمية فهي مجموع الانتقادات التي يمكن توجيهها الى المعرفة الاولى .

وعلى غرار العلم ، فان الخيال يدخل في قطيعة مع التجربة العامة لانه لا يكف عن تشويه الصور الاولى وتقديم البديل .

ومن الصور ما يحمل قوة المسلمات ، حيث لا شيء يفسرها ، ولكنها تفسر كل شيء في رأي « باشلار » كصورة الماء التي تفصح عن نفسها بصورة الطهارة .

ان صورة الماء هي حديث الكينونة « l'être » ، هذه الكينونة التي تتحدث عن نفسها بصور كثيرة تنطوي على تراتبية . وما يجب ان يعمل عليه منهج تخيلي هو كشف هذه التراتبية ، اعني كشف الكيفية التي تفصح فيها الكينونة عن نفسها بالصور ، والكيفية التي تتطور فيها هذه الصور .

وهنا ما يضعنا من جديد امام سؤالنا السابق : لماذا يعود «باشلار» الى الصور الشعرية ؟ .

ان الصورة الشعرية تنتمي الى دراسة الكينونة . وتحليل الصور الشعرية يعني الاصغاء الى العالم . فالصورة الشعرية تضعنا في اصل الكينونة ، ويضعنا الخيال في قلب الطبيعة البشرية .

ويبقى الشعر على حد تعبير « باشلار » ظواهرية للروح اكثر منه ظواهرية للفكر .

ان اعادة الفكرة الى نظام معقد من الافكار هو الذي يجعلها قابلة للفهم لانه هو الذي يمدها بمعناها الكامل . فالبسيط دائما مراكب ؛ انه يحمل وعدا بالتعقيد . وهذا هو المبدأ الذي استلهمه « ريشار » من «باشلار» في دراساته النقدية . فالصورة عنده تعود الى شبكة من الصور . والمعنى عنده يعود الى شبكة من المعاني . وكل ذلك من اجل الوصول الى البنية التخييلية للعمل المنقود .

واذا كان لا بد من كلمة اخيرة نقولها عن « باشلار » فلتكن ان « باشلار » لم يكن ناقدا ادبيا ، ولكنه اراد ان يضع فلسفة للصورة الادبية .

● جان بول سارتر :

اذا كان الوعي عند سارتر يتقابل مع الشيء ، فذلك لان الشيء يتحدد بتطابقه مع نفسه في الوقت الذي يتجاوز فيه الوعي نفسه لانه متغير على الدوام . وهذا ما يعبر عنه « سارتر » بجملته الشهيرة التي اراد بها ان يعرف الوعي : (الوعي هو الكائن الذي هو ما ليس هو ، وليس هو ما هو) . وهذا ما يعبر عنه في الفرنسية على النحو التالي :

« La conscience est l'etre qui est ce qu'il n'est pas, et qui n'est pas ce qu'il est »(1)

واقل ما يمكن قوله في هذا التحديد انه لا يحدد الوعي وانما يعطي توجها للوعي . وفي ضوء هذا التوجه ، لا يمكن اختزال المرء الى حدود معلومة كاللون والطول واللون ، لان في استطاعته دائما أن يتجاوزها . فهو اكثر مما هو ، وهو غير ما هو .

(١) يتردد هذا التحديد في مواقع كثيرة من كتاب « الكينونة والعدم » « l'être et le néant » ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر الصفحات : ٢٢–٣٣–٩٩–١٢٩–١٣٢ ــ الخ . ولكن انظر بشكل خاص الفصل الثاني من الباب الاول من الكتاب المذكور ed, Gallimard, coll, tel 1984 والجدير بالذكر ان كثيرا من المترجمين العرب وفي طليعتهم الدكتور « عبد الرحمن بدوي » قد ترجموا كلمة « être » الفرنسية بـ « الوجود » العربية ، الى أن جاء المفكر العربي « عبد الله العروي » فترجمها لاول مرة بـ « الكائن » . وانني شخصيا اذ استبعد ترجمة الدكتور «بدوي» ، فانني لا اتفق تماما مع الاستاذ « العروي » . وذلك انه اذا كان معنى « الكائن » يوافق معنى « L'être » في مواقع اكثيرة من العربية ، فانه لا يوافقه في مواقع اخرى . ومن ذلك مثلا استعمال الكلمة الفرنسية الى جانب ضمير الملكية ، كان تقول « son être » او « mon être » ففي مثل هذه الحالة لن تكون الترجمة العربية « كائنك » او « كائني » دقيقة . والافضل من ذلك ــ حسب ما ارى هو استخدام « كينونة » . وفي الخلاصة فانني ارى ان المناوبة بين كلمتي كينونة و كائن هو الموقف الاصوب فاحيانا تصح هذه واحيانا تصح تلك .

انظر : « الوجود والعدم » ترجمة د . « عبد الرحمن بدوي » ــ دار الاداب ــ بيروت ١٩٦٦ .

وانظر : الايديولوجية العربية المعاصرة ، عبد الله العروي ، ط ٤ ، دار الحقيقة بيروت ، ١٩٨١ . ويتضح تمسكه بهذه الترجمة على وجه الخصوص في كتابه « مفهوم الايديولوجيا » ــ دار التنوير ــ بيروت ــ ١٩٨٣ .

«فالوعي ليس له داخل . انه الخارج بذاته . وهذا الهرب المطلق ، هذا الرفض لان يكون جوهرا هو الذي يجعل من الوعي وعيا » .

وهذا ما يفتح الباب واسعا أمام العلاقة بين الوعي والحرية ، والحرية والنفي ، والظرف والحرية ، والمعنى والظرف ..... الخ .

ولكن ما يهمنا التركيز عليه هو هذا الوعي الحر الذي لا يجد نفسه الا بتجاوز نفسه . وهذه هي النقطة الاولى التي يستمدها « ريشار » من « سارتر » قد استمدها بدورة من « هوسرل » . ما معنى ذلك ؟

ان « ريشار » في فهمه المعنى ينطلق من امكانية أسر المعنى . ولكنه ما يلبث ان يعترف باخفاق محاولته . فالمعنى يفلت منه على الدوام . وهو لا يفلت الا ليظهر في معنى جديد مما يجعل من متابعة سريانه غاية بحد ذاتها . فالمنهج الموضوعي يحاول ان يتتبع المعنى من خلال كل المعاني بما يرتسم في شبكة نستطيع تسميتها بشبكة المعاني .

وعلى غرار المعنى الذي يتجاوزه حاضره وماضيه ، يحاول المنهج الموضوعي أن يكون مستقبليا ، بمعنى أنه ينكب على اندفاعة المعنى وتحولاته .

ولنعد الى « سارتر » . فاذا كان الوعي قادرا على التجاوز ؛ أعني النفي والالغاء من أجل التجدد ؛ اي اذا كان قادرا على صناعة العدم ، فانه حرية مطلقة . انه قادر على الغاء اي شيء ؛ على أن يجعل من اي شيء عدما بالنسبة اليه ، وذلك من خلال تركيزه على شيء معين .

وهكذا فانه اذا ما اراد الوعي الخيالي ان يكون حرا قادرا على التخيل ، فإنّ عليه أن يمتلك القدرة على تحويل العالم الى عدم ، وذلك خشية التعلق بشيء والجمود عنده . والعلاقة هنا بين الحرية والنفي لا يجوز أن تدهشنا . افلم تنكشف قدرة الوعي الانسقي ويقينيته من وسط الشك الارادي عند « ديكارت » .

ولما كانت الحرية الوجودية مطلقة ، فان فلسفة الحرية فلسفة الوحدانية ، بمعنى أنه لا يمكن التقاء حريتين على حد تعبير سارتر . فأية نظرة يوجهها الواحد الى الآخر ، تجعل منه شيئا « تشيئه » وتسرق منه العالم . وهكذا ، فان الصراع « Le conflit » هو الصيغة الاولى للعلاقة بين اثنين . ولن يجدي الحب ولا اللغة في التقاء حريتين . ومن هنا موقف « سارتر » و « سيمون دو بوفوار » في علاقتهما من بعضهما . فهما يعتقدان ان كل بناء انساني وان كان نتاجا للحرية ، هو سقوط للحرية . فالحرية السارترية مطلقة لا قيود لها . انها لا ترتبط حتى بنفسها لانها تتجاوز نفسها على الدوام .

ولما كانت الحرية متضامنة مع العدم، فان من الصعب فهمها، ولكنه من من الممكن وصفها . والوصف كما يقول « سارتر » ليس تسجيلا سلبيا ، ولكنه يعني أن تسمح للشيء بأن يكون .

ان وصف الحرية يعني تركها تكون ، تركها تظهر نفسها بنفسها . وهذه هي النقطة الثانية التي تبناها ناقدنا « ريشار » . ولكن مفهوم الوصف هذا ليس وقفا على « سارتر » ، بل ربما أخذه « سارتر » نفسه من « هوسرل » .

ويتوسع « سارتر » في هذا المفهوم حين يبين اننا بالوصف نستطيع تحريض الفهم من الداخل . وهذا شيء متميز بالنسبة للحرية ، يبدأ من اعتبار العمل الابداع نتاجا للحرية ، وينتهي بالنقاط المعاني الاساسية والخيارات الكبرى التي شيدت بناء هذا العمل الادبي .

وللحرية قلقها الذي يدفع بصاحبه الى اختيار مشروعه الاساسي في الحياة . وسواء كان الانسان في اختياره لمشروعه واعيا أو غير واع فانه مسؤول عن اختياره . فاذا كان الوعي يحدد الحرية ، ان الحرية تحدد المسؤولية . ومسؤولية كل انسان عن اختياره تعني غيره بقدر ما تعنيه لانه يعيش في خضم مسؤوليات أخرى ؛ انه يعيش في جماعة . ويحدد

« سارتر » مهمته في قراءة العمل الابداعي بانهـا محاولة جـلاء المغامرة الخاصة بالانسان الذي دفعه قلقه الى أن يكون كاتبا .

ان مصطلحي « المشــروع الاســاسي » « Le projet initial » و « الخيار البدئي » « Le choix original » على غاية الاهمية في النقد الريشاري . وهما يقعان من « ريشار » موقع العناية الخاصة في بداية اعماله النقدية . وهذه هي النقطـة الثالثة التي وقع فيها « ريشار » تحت تأثير « سارتر » .

ان البحث عن الخيار الشخصي في العمل الابداعي يعني الربط بين الرؤيا « La vision » والاسلوب « le style » ، مما يعني بدوره تضافر الجهود النقدية والفلسفية على السواء .

وهذا ما يستلهمه « ريشار » من « سارتر » و « سـارتر » من « بروست » الذي كان يرى أن الجانب التقني في العمل الابداعي يعيد دوما الى الجانب الميتافيزيقي عند صاحبه .

ولاول مرة يطلع علينا « سارتر » بمفهومه عن « المشروع الاساسي » في الصفحات الاخيرة من كتابه « الكينونة والعدم » مقدما تجربة « فلوبير » كمثال على ذلك :

« ان تكون ـــ في ما يتعلق بفلوبير وكل ذات مطروحة عـلى بساط الترجمة الذاتية ـــ يعني ان تتوحد كذات في العالم . وهذا التوحيد غير القابل للاختزال ـــ والذي هو فلوبير ـــ هو توحد مشروع أساسي ؛ توحد ينبغي ان يتجلى لنا كمطلق غير ماهوي » .

ان مفهوم « المشروع الاساسي » هو الذي يسمح لـ « سـارتر » بتحديد منهجه ـــ اتفاقا واختلافا مع المنهجين الكبيرين ؛ منهج التحليل النفسي الفرويدي ، والمنهج الماركسي . ففي حين يسعى التحليل النفسي الفرويدي الى تحديد العقدة النفسية في اعماق الشخص ، وذلك ضمن

حتمية نفسية بيولوجية ، برفض التحليل النفسي الوجودي ـ متفقا في ذلك مع التحليل المادي الباشلاري ـ مقولة اللا وعي والغريزة . وينصب اهتمامه على اكتشاف الخيار الاساسي النابع بكل حريـة من أعمـاق الشخصية . وفي حين يتوقف اهتمام التحليل الفرويدي على الاحـلام والافعال غير الناجزة « Les actes Manqués » والمصاب وأنوا عالهوس « L'obsession » نرى التحليل الوجودي يتخطى ذلك الى احلام اليقظة والافعال المكتملة والاسلوب . . . الخ .

وكل ذلك يتبناه « ريشار » في تحليله للاعمال الادبية كما سنرى في ما بعـد .

واما الحد الفاصل بين الوجودية والماركسية في راي « سارتر » فهو أن المرء في الماركسية يتلقى طبقته الاجتماعية في الاسرة ومنذ الطفولة ،بينما هو ـ في ضوء الوجودية ـ يحدد اختياره بنفسه وبكل حرية بعيدا عن كافة الضغوط . ان الحد الفاصل بين الماركسية والوجودية ـ في رأي سارتر ـ هو الحد الفاصل بين الجبرية والحرية .

هكذا يعتقد « سارتر » ان منهجه هو الوحيد القادر على اكتشاف الفرادة في العمل الادبي وفي الحركة العامة للتاريخ . ويقدم « سارتر » محاولته التطبيقية الاولى في دراسته عن « بودلير » . وفي هذه الدراسة يرى « سارتر » أن « بودلير » قد اختار منذ اللحظة الاولى لزواج أمه أن يكون جلاد نفسـه .

هكذا نصل الى الخيار الاصلي الذي ارتضاه « بودلير » لنفسه ، نصل الى الالتزام المطلق الذي يقرر كل منا بموجبه في حالة خاصة ، ماذا يكون وماذا سيكون . . .

فاذا كان « بودلير » قد وجد نفسه مرفوضا منبوذا ، لقد اراد ان يستثمر هذا الواقع لصالحه . فلقد أضطلع بمسؤولية عزلته لكي لا تكون مفروضة عليه وانما نابعة من ذاته .

ويعدد « سارتر » عناصر هذا الخيار الاساسي من قلق وصحو مؤلم ونزعة شيطانية .. الخ . ثم يختبر بعض الوان السلوك عند « بودلير » الانسان كالنزعة الحيوانية والجنسية والنفور من الطبيعة ، وينتهي من خلال المقارنة الى ان العمل الادبي عند « بودلير » انما يعيد الى نفس الخيار الاساسي . فالعمل الادبي « ليس نعمة نازلة من السماء لتضميد جراح هذه الروح الممزقة ، ولكنه الشكل الذي تبناه « بودلير » للتعبير عن خياره الاساسي . »

فبودلير في راي سارتر هو الذي اختار العيش لا الحياة ، هو الذي اختار ان ينتحر على طريقته الخاصة ، وذلك عبر مظاهر البرودة والعقم والضعف والشح والخطيئة . واكثر من ذلك فان « بودلير » ــ حسب « سارتر » كان يتوقع اختياره احيانا قبل ان يختار :

« فالخيار الحر الذي يرتضيه الانسان لنفسه يتوحد حتما مع مانسميه عادة بمصير هذا الانسان » .

واذا كان « سارتر » يرى أن الخيار الاساسي هو الاقدر على استيعاب شخصية الاديب بكليتها ، فانه لا ينفي اهمية الحكم الاجتماعي مما يعني احتفاظه للماركسية بالمكان اللائق . وهذا ما نلاحظه في الدراسة التي قدمها عن « جان جينيت » « J. Genet » : « فالحقيقة ان هذا الطفل قد تلقن أخلاقا تدينه . وهو ــ على ايمانه الكبير بها ــ انما يقوض نفسه بسببها . فأخلاق المالك ترمي به الى العدم مرتين : مرة عندما تتركه غير مالك لشيء ، ومرة عندما تتركه لقيطا . وهذا هو مفتاح سلوكه وتشوشه . فهو في وضح النهار ــ مشرق وشريف وسعيد . ولكنه كلما أكد سعادته في الضوء ازداد عذابه وتحطمه في الظل . انه سيتقلص الى اليأس . فلئن

اختلس او حلم بالقدسية ، انه لا يفعل ذلك ضد الاخلاق الفلاحية ،ولكن بسببها . انه يلجأ الى هذا النشاط التعويضي المزدوج لانه عاجز عن القضاء على نظام القيم السائد ، هذا النظام الذي يرفض ان يترك له مكانا في الشمس . لقد حاول « سارتر » في ما يرى « روجيه فايول » ان يجمع بين الماركسية والفرويدية ، وان يردم الهوة التي فصلت بينهما ردحا طويلا من الزمن . فاذا كان كلا المنهجين يفسر العمل الادبي من خارجه : الاول من خلال لعبة القوى الاقتصادية والاجتماعية ، والثاني من خلال المظاهر اللاواعية عند الاديب ، فان محاولة « سارتر » تقوم على اساس تفسير العمل الادبي من خلال التحليل النفسي الوجودي .

ولعله من المفيد ان نقرأ معا هذه الفقرة التي يتوج بها « سارتر » دراسته عن « جينيت » ويبين فيها مطامح التحليل الوجودي وغاياته :

« فالكشف عن حدود التأويل النفسي « الفرويدي » وحدود التفسير الماركسي ، وان الحرية وحدها هي القادرة على تقديم انسان بكليته ، واظهار هذه الحرية في صراعها مع القدر ، أولا حين تبدو محطمة بأقدارها ومن ثم حين تعكف على اقدارها لتستطيع هضمها شيئا فشيئا ،والبرهنة على أن العبقرية ليست نعمة نازلة من السماء ولكنها المخرج الذي يصطنعه الانسان لنفسه في حالات اليأس ، والعثور على الخيار الذي يصطفيه الكاتب لنفسه وحياته ومعنى الوجود من حوله حتى في الخطوط الشكلية لاسلوبه وتراكيبه وبنى صوره وخصوصية ذوقه ، واقتفاء تاريخ هذه الحرية بالتفصيل ... هذا هو ما اردته ، والقارىء وحده سيقول ما اذا كنت قد أفلحت » . ولم يكن سارتر محللا نفسيا ، ولكنه كان يحلم بأن يعثر منهجه على « فرويد » وجودي يعطيه العمق المنشود .

وللخلاصة نقول : ان « سارتر » لم يفصل بين الفلسفة والنقد . وان الوعي الفلسفي الذي تقدمه الوجودية هو وعي الذات بمسؤولية اختيارها .

كما ان الوعي النقدي الذي تقدمه يتمثل في محاولة كشف هذا الاختيار الحر من أجل فهم الظروف التي تسمح للذات بأن تكون ذاتا مبدعة او لا تكون .

وهذا ما يخرج النقد من دائرة العلاقة التقليدية بين الادب والاديب .

ــ ادمـون هوســرل :

ويطلع علينا « هوسرل» بفلسفته الظواهرية «La Phénoménologie» التي ساهمت في تأسيس الخلفية الفكرية للنقد الريشاري .

فما هي الظواهرية ؟

وما هو الوعي الذي استقاه « ريشار » من الفلسفة الظواهرية وحاول في ضوئه ان يقرأ بعض الاعمال الادبية ؟ .

تبدأ الظواهرية من الفصل بين المنطقي « Le logique »و « النفساني» « Le Psychologique » ودحض المحاولات التي ترمي الى الحاق الاول بالثاني .

ففي المنطق يمكن أن يكون كل شيء ــ وان كان غير موجود ــ موضوع معرفة علمية . وهذا ما يتميز به علم المنطق من علم النفس حيث في وسع الاول اخضاع غير الموجود للمعرفة العلمية ، بينما يعجز الثاني عن ذلك .

وبينما تتصف القوانين النفسانية في رأي هوسرل بالضبابية والتجريبية، نجد القوانين المنطقية معيارية واثقة من نفسها .

ولكن الفصل بين الاشكال المنطقية والاحداث النفسانية ليس على هذا الجانب من السهولة . فعندما أقول مثلا : « الطقس جميل » أكون قد مزجت بين المنطقي والنفساني . فالحدث النفساني في هذه الجملة هو احساسي الذاتي تجاه الطقس ، واما الشكل المنطقي فهو الجمع بين وحدتين مفهوميتين هما الطقس والجمال .

وهذه الصعوبة في الفصل بين المنطقي والنفساني هي التي جعلت بعض الفلاسفة كـ « لوك » « Lock » و « هيوم » « Hume » يقولون بتبعية المنطقي للنفساني ، وتفسير الاشكال المنطقية حسب التسلسل السببي للقوانين النفسانية .

واذا كان لابد من توضيح ذلك ، فاننا سنحاول تقديم مثال نبين فيه وجهة نظر الفلاسفة النفسانيين . وليكن هذا المثال عن السببية « La causalite » .

ان « هيوم » ينفي أن تكون السببية قانونا منطقيا ، ويؤكد انه قانون نفساني . فوضع النار تحت الماء ليس سببا قطعيا وثابتا لغليان الماء . صحيح أن التجربة اكدت في الماضي ان وضع النار تحت الماء يسبب غليانه، ولكن ، من يؤكد لنا ان هذه العملية سوف تؤدي غدا او بعد غد الى نفس النتيجة ؟. ان التجربة تعني التكرار . والتكرار هنا احداث تستوعب الماضي ، ولكنها لا تستوعب المستقبل وبالتالي فان السببية حدث نفساني وليست شكلا منطقيا .

ولكن « هوسرل » الذي افنى حياته وهو يتأمل في هذه الاشكالية ، يرد على هذا الزعم بقوله انه لا ينفي الجانب الذاتي النفساني في المعرفة ، ولكن المفاهيم توجد قبل التجربة . انها توجد فينا كبشر قبل أن نتلقنها ، بدليل اننا سرعان ما نتقبلها ونتمثلها حين نتلقنها .

هكذا تتقابل التجريبية عند « هيوم » مع المفهومية عند « هوسرل » ، وذلك من خلال تقابل الاحداث النفسانية عند الاول مع القوانين المنطقية عند الثاني . فاذا كان الشيء يتحدد عند « هيوم » بحسيته ، فانه يتحدد عند « هوسرل » بمماثلته لنفسه عدديا في ظهوراته المتعددة على الوعي . فالمفرد مفرد سواء كان رجلا أو شجرة أو نافذة .. الخ . ومربع الوتر يساوي مجموع مربعي الضلعين القائمين في المثلث القائم الزاوية مهما تعددت ظهورات هذا المثلث . وهذا ما ينطبق على كافة العلاقات المنطقية التي تبرهن على نظرية « فيثاغورث » مثلا .

ان اكتشاف الانسان للرموز العددية وطريقة استخدامها بشكل منعطفا حاسما في تاريخه حيث ينقله من مرحلة « المعرفة الحدسية » « Connaissance intuitionnelle » الى مرحلة « المعرفة القصدية » « Connaissance intentionnelle ».

فالانسان لم يعد في حاجة للجوء الى المعرفة الحسية ازاء كل مثلث قائم الزاوية ليتأكد من صحة نظرية « فيثاغورث » .

هكذا اذا – وعبر اشكالية النفساني والمنطقي – ينبثق مفهوم القصدية عند « هوسرل » . وهذا هو ما يعنينا من كل هذا العرض لان ناقدنا « ريشار » تأثر به كثيرا حتى اصبح جزءا من قاموسه النقدي .

فالنفساني لا يحدد كل شيء في المعرفة كما هو الامر عند « هيوم » ، وانما هو جزء منها . ولتوضيح ذلك نستعير الكلمة المشهورة التي استعارها « هوسرل » من استاذه « Brantano » : كل وعي هو وعي بشيء ما . وهذا ما يعبر عنه في الفرنسية بـ :

«Toute conscience est conscience de quelques chose »

فالوعي عند « هوسرل » ليس وعيا ذاتيا ؛ وانما وعي الذات بموضوعها « Son objet » ان الوعي عند « هوسرل » ليس وعي الذات بنفسها كما هو الامر عند « ديكارت » : « انا افكر » « ego cogito » وانما هو وعي الذات بشيء خارج الذات :

« انا افكر بما افكر به » « ego cogito cogitatum » .

وتوجه الذات نحو الشيء الذي تريد ان تعيه هو ما نسميه بالقصدية. فالقصدية هي وعي « الانا » الذي يفكر بغير ذاته . وكل ما يتجه نحوه القصد يصبح موضوعا للوعي . فالوعي الهوسرلي هو وعي الذات بالموضوع.

ولقد استعار « هوسرل » كلمة « القصدية » من استاذه « برانتانو » « Brantano » الذي استعارها بدوره من منطق العصور الوسطى .

وتجمع هذه الكلمة بين كلمتين فأما الاولى فهي « intensio » التي تعني خصوصية الارادة في ان اعني شيئا . وهذا ما يفترض وجود هدف ومشروع يستدعيان فعلا من فاعل الوعي . واما الكلمة الثانية فهي « extensio » التي تعني الاحتواء . فالوعي يصدر حكما يهدف به الى احتواء جوهر « essence » . وفعل التوجه عند الوعي يتجاوز نفسه، أي يتسامى وهو يتجه نحو شيء آخر ، في نفس الوقت الذي يكون فيه الشيء المقصود محتوى بشكل ما في المعنى القصدي لفعل التوجه .

ولكن حلولية الشيء المقصود في فعل القصد تعد بالنسبة لنشاط الوعي خارج دائرة الوعي مما يسمح للشيء المقصود بالاحتفاظ بموضوعيته الوجودية الخاصة به .

وهذا ما يقودنا الى التمييز ــ داخل الظواهرية ــ بين الانا النفساني « l'ego psychologique » و«الانا المتسامي» « l'ego transcendantal » .

وعلى كل من يريد ان يتبين الموقف الظواهري ان يميز بين هذين النوعين من « الانا » عند الانسان . فكل انسان يمتلك « اناه » النفساني الذي يهتم بالعالم والتجربة ، ويمتلك « اناه » « المتسامي » الذي يتفرج على العالم دون أية مصلحة .

ويقوم مبدأ الاختزال « La réduction » في الظواهرية على هذا التمييز .

فالظواهرية تعمل من خلال مبدأ الابعاد ، إنها تبعد كل ماهو تجريبي من اجل الوصول في النهاية الى الجواهر « Les essences » . والظواهرية تطمح بذلك الى الانتقال بالعالم من ظلام التجربة الساذجة الى البنى مطلقة الشفافية .

ان عملية الاختزال تعني ابعاد كل ماهو زائف من اجل الوصول الى الحقيقي ، الى مالا يقبل الاختزال وهو الجوهر . فالجوهر في الكائن

الانساني مثلا هو « أناه » المتسامي وأفكار هذا « الأنا » . وبمعنى آخر نقول : ان الكائن يختزل الى وعي ومفاهيم بعيها هـذا الوعي . وأمـا القصدية في هذا السياق ، فانها توجه الوعي نحو الشيء . وهذا التوجه هو آخر ماتبقى من فعل الوعي حين تكتمل عملية الاختزال . وفي اكتمال عمليـــة الاختـــزال نكـــون قـــد وصلنـــا الـــى اكتمـــال القصـــد « l'accomplissement de l'intention » اي الى المعرفة . والمعرفة تكون كاملة حين يصبح الشيء الذي نتوجه اليه بالتفكير داخل الوعي . وتكون ناقصة حين لا ندرك الشيء الا من بعض جوانبه .

ويقـودنا التمييز بين « الأنا » المتسامي و « الانا » النفساني الى مفهوم آخر . ففي الوقت الذي يختص فيه « اناي » النفساني ــ في توجهه نحو الاشياء ــ بالحقل التجريبي من اجل القيام بعملية الاختزال وبلوغ المفاهيم ، يختص « اناي » المتسامي بمراقبة حالات وعيي . وهذا ما يذكرنا بالكلمة الشهيرة التي قالها « هوسرل » في معرض تحديده لمهمته : « انني احاول ان اوجه لا ان اكون ملقنا لمذهب . احاول فقط ان ارى وان أصف ما أرى » .

ان مفردات « المراقبة » و « الوصف » و « التوجيه » لا يمكن ان تمر بدون صدى في وعينا . فالوصف « La description » احـد اهم المفاتيح لاستيعاب المنهج الموضوعي . انه احد المفاهيم الكبرى التي تأثر بها « ريشار » واعتمدها في تعامله مع النصوص الابداعية . ولقد رأينا كيف نظر « سارتر » الى هذا المفهوم ، والاهمية التي اولاها له .

ان « هوســرل » يصف فعـل الوعي في توجهـه نحـو الاشياء لاستيعابها . انه يترك الاشياء تفصح عن نفسها بنفسها ليراقب مراحل وعيه بها وصولا الى المفاهيم . فالظواهرية عند « هوسرل » هي الوصف النفساني المحض **لافعـال الفكر** التي نصل عن طريقهـا الى الاشياء المنطقية .

فاما الوصف النفساني فهـو « الانا » النفساني المهتم بالعـالم التجريبي . واما افعال الفكر فهي الوعي التجريبي الذي لا يتبقى منه في عملية الاختزال الا القصدية .

واما الاشياء المنطقية فهي المفاهيم التي تعيش مع « الانا » المتسامي.

وفي التحديد التقليدي للظواهرية انها الطريقة التي تدرس كيفية ظهور الواقع على الوعي . فالظواهرية تهتم بالظواهر التي يتجلى فيهـا الواقع من اجل الوصول الى الجوهر . وعلى سبيل المثال ، فان الابيض ليس وقفا على لون الثلج ولكنه يتعدى ذلك الى ما يصعب حصره من المواد ، كالسوسن والقطن واوراق الكتاب .. الخ .

وكل لغة تأتي لتعبر عن هذا اللون بالمفردات الخاصة بها . ان هذه المفردات وتلك المواد ليست الا مظاهر يتجلى عليها جوهر واحد هـو الابيض . وما نبحث عنه الظواهرية هو الوصول الى الجواهر عبر المظاهر . وطريقتها في ذلك هي الوصف . ومبدؤها هو الاختزال . وما المواد التي ذكرناها آنفا على سبيل المثال الا احد احداث نفسانية يمكن اختزالها . ولكن ما لا يقبل الاختزال هو قصدنا نحو الجوهر عبر مظاهره المتعددة .

وقد يقول قائل : وما علاقة كل هذا وذاك بالنقد الادبي ؟.

ما فائدة البحث عن الجوهر في الاعمال الادبية ؟.

ثم أفلا يتضمن البحث عن الجوهـر في الاعمال الادبيـة تضييعا خصوصيتها ؟.

وبمعنى آخر : ما هي علاقة الظواهرية بمجال بحثنا الآن ؟.

انظر الفصلين الاول والثاني من القسم الثالث .

ان في وسع الناقد ان يعتمد على الظواهرية في دراسته للاعمال الابداعية . فهو يستقي منها توجهها في بحثه عن الجوهر دون أن يزعم لنفسه انه يبحث عن الجوهر الكوني المطلق ، وانما يبحث عن جوهر هذا العمل الادبي او ذاك . وهذا يعني ان الناقد عندما يختزل المظاهر التي يتجلى عليها الجوهر في العمل الادبي لا يلغي خصوصية هذا العمل . فهو في تكنيس للتفاصيل والخصوصيات الصغيرة انما يصل في النهاية الى الخصوصية الكبرى التي يتفرد بها كل عمل ابداعي من سواه .

والمنهج الموضوعي يستفيد من الظواهرية بما تحمله من بنية تعددية . فالدراسة الموضوعية تتجه نحو دراسة الظهورات المتعددة للموضوع الواحد من اجل الوصول الى البنية الشفافة في النهاية ؛ أعني البنية المفهومية .

لقد كان « هوسرل » يطمح عبر حياته كلها الى ان يكتب الفلسفة بلغة الحساب . ولئن كان « ديكارت » قد اشتغل فلسفيا بروح الرياضيات ، لقد حاول « هوسرل » أن يقدم الفلسفة علما كالرياضيات .

ولكن « هوسرل » افنى حياته عبر هذا الطموح المخفق . فهل يستطيع النقد أن يتوصل الى ما لم تتوصل اليه الفلسفة ؟. هذا هو ما يحاوله المعاصرون ، وفي طليعتهم النقاد الالسنيون والبنيويون .

ولا شك انه وان استفاد « ريشار » من هؤلاء واولئك فانه ينتمي الى حقل آخر .

* بهذا تكون قد وضعنا يدنا على مصادر النقد الريشاري دون أن نزعم حصرها بشكل قاطع ونهائي . ولعله ما من سبيل على الاطلاق الى حصر الناقد في شبكة معارفه وقراءاته . فمثل هذا الطموح يعني

انظر مدخل الكتاب .

العودة الى حياة الناقد بكل دقائقها وتفصيلاتها . ولكنه اذا كان صحيحا أن الخطوط الكبرى لا تطمس الخطوط الصغرى في ثقافة الناقد ، فانه صحيح أيضا انها تطغى عليها . وبهذا المعنى يمكن ان نزعم اننا اوفينا مهمتنا حقها من التدقيق والتمحيص .

ولقد كان من الممكن ان نتوغل اكثر في مناقشة مصادر النقد الريشاري . كان من الممكن ان نستوقف « باشلار » ونسأله عن « عناصره الاربعة » وعلاقتها بخصوصية الابداع .

فاذا كانت كل الصور الادبية تعود الى هذه العناصر ، افلا يمكن ان يعني ذلك انه لا توجد في عالم الابداع الادبي الا اربع خصوصيات ؟. افلا يضع هذا السؤال منهج « باشلار » كما وضع سابقا منهج «فرويد» في موقع المواجهة مع الذات ؟. فماذا يقدم لنا ـــ من حيث خصوصية الابداع الادبي ـــ ان نعرف مثلا ان هذا المبدع او ذاك مصاب بعقدة « اوديب » أو غيرها ؟. وماذا يقدم لنا أن نعرف ان هذا الشاعر «هوائي» وأن ذاك الشاعر « مائي » ؟.

أن الاجابة عن هذه الاسئلة تعرفنا بخصوصية المبدع اكثر مما تعرفنا بخصوصية الابداع . فالفلسفة يمكن أن تزود الناقد بسلاح فعال يعمق فهمه للعمل المنقود . ولكن حذار ؛ فان الناقد باستخدامه لهذا السلاح انما يكتشف الخصوصية الفكرية عند منقوده ، ولكنه لا يكتشف الخصوصية الادبية .

ولكن ، هل من حقنا ان نسأل هؤلاء الفلاسفة عن خصوصية الادب ؟. كلا ؛ فالنقد الادبي ليس مجال اختصاصهم الدقيق . وحسبهم انهم زودونا بطرق للتفكير نستطيع استخدامها لفهم هذا العمل الادبي او ذاك . ولكنه من حقنا ، بل من واجبنا ان نسأل ناقدنا « ريشار » أولا عن مدى تملكه لهذا السلاح الفلسفي ، وثانيا عن مدى بلوغه او سعيه الى بلوغ خصوصية الابداع

قلنا انه كان من الممكن ان نستوقف « باشلار » ونسأله . ونقول انه كان يمكن أن نستوقف « سارتر » ونستجوبه بخصوص « مشروعه الاساسي » ونواجه اليه نفس الاسئلة التي امكن توجيهها لـ «باشلار».

وكان من الممكن ان نسأل « هوسرل » عن « جواهره » الفلسفية ، ومدى تأثيرها في التيار النقدي الشكلاني الذي ما انفك يهجس في امر الوصول الى قوانين اللغة والادب . ومما كان يمكن ان نتوقف عنده في هذا المجال هو التطابق بين تعريف « الجوهر » عند « هوسرل » وتعريف « الوظيفة » « La Fonction » عند الناقد الشكلاني الكبير « فالدمير بروب » « V. Propp » . فالجوهر « هو اللامتغير الذي يبقي على نفسه عبر كافة التغيرات » . ووظيفة الشخصية في قصص العجائب عند « بروب » هي « العنصر الثابت الدائم في القصة ايا كانت الشخصية او الطريقة التي تملأ بها هذه الوظيفة عملها » .

كان من الممكن أن نفعل كل ذلك ، ولكن موضوع بحثنا كان سيأخذ اتجاها آخر . فما يعنينا في الدرجة الاولى ليس دراسة هؤلاء الفلاسفة، وانما دراسة تأثيرهم في النقد الريشاري . ونرجو ان نكون قد حققنا هذا الهدف .

* * *

من وزارة الثقافة صدر حديثاً

آكـه

سنوات الطفولة

سيرة ذاتية

تاليف
وول سوينكا

ترجمة
فاطمة الزين

< ○ ○ ○ >

قصص شعبية
من الألب السويسري

قصص لليافعين

تاليف
فريتز موللر ـ جوجينبول

ترجمة
مها قواص

خاص عن:

صباح محيي الدين

دعـــــوة

وليد اخلاصي

القطـــة

قصة: صباح محيي الدين

ترجمة: ميشيل أزرق

أبـــو ليـنـيـر والمدرسة التكعيبية

دراسة: صباح محيي الدين

ترجمة: انطوان قسيس

دعـــــــوة

وليـــــد اخلاصي

الآن،ومع نهاية العام ١٩٨٦،يكون ربع قرن قد مرّ على الرحيل الفاجع للكاتب الفنان الدكتور صباح محي الدين ، ولم تحفل بنتاجاته الجميلة كما يجب ، دراسة او بحث اذ يذكر الفن القصصي السوري او يقوّم ، باستثناء ما كتبه عدد قليل من النقاد والباحثين عنه .

الدكتور صباح محي الدين (١٩٢٥ ولد في حلب ـ ١٩٦٢ توفي في الكويت) ، كان قد حصل على ليسانس في الادب الانكليزي من جامعة لندن ، ومن ثم الدكتوراه في الادب الفرنسي من جامعة السوربون بباريس ، وعاش حياة ثقافية غنية ومتعددة . ويذكر اصحاب له انه تخصص خلال اقامته في فرنسا ، ومن اجل كسب لقمة العيش ، بكتابة رسائل الدكتوراه لطلاب عرب في مواضيع دارت بين الآداب والاقتصاد وعلوم انسانية اخرى ، وكانت سلامة اللغة التي اتقنها الى جانب الثقافة الواسعة والذكاء العميق ، كاشفا لشخصية غنية وعجائبية .

هو فنان في القص لا يبارى ، وقد يكشف النقد بعد اعادة نشر كتبه ، انه كان من المعلمين الاوائل في كتابة القصة ، وقد صدرت له الكتب التالية :

١ ــ السمفونية الناقصة : مجموعة قصصية من منشورات دار مكتبة الحياة في بيروت ، وتضم القصص التالية : السمفونية الناقصة ــ بوق سان جرمان ــ دم ومرجان (١٢٠ ص ــ قطع متوسط) .

٢ ــ بنت الجيران : مجموعة قصصية من منشورات دار مكتبة الحياة في بيروت ، وتضم القصص التالية : طلة القمر ــ بنت الجيران ــ من حياة دون جوان ــ نهاية دون جوان ــ حب برؤوس الاصابع ــ بندقية الآغا ــ شمس حزيران ــ رأفت افندي والمؤذن ــ خديعة فنان (١٢٨ صفحة من القطع المتوسط) .

٣ ــ خمر الشباب : قصة كاملة من منشورات دار مكتبة الحياة في بيروت (٢٦٠ صفحة من القطع المتوسط) .

٤ ــ العائد : مجموعة قصصية من منشورات دار مكتبة الحياة في بيروت ، وتضم القصص التالية : العائد ــ احمد افندي والحياة والموت ــ خراب البيوت ــ الحاج هارون ــ صفقة رابحة ــ لبيك عبدك بين يديك ــ انتقام شاعر ــ انتقام ذي القرنين (١٤٢ صفحة من القطع المتوسط) .

ومن المؤسف حقا ان تلك الكتب الاربعة لا تتوفر الآن ، ومنذ سنوات ، للشراء في اية مكتبة ، وان كنت اذكر ان صديقي المرحوم الكاتب جورج سالم ، الذي ما زالت تلك الكتب تتوفر في مكتبة عائلته ، كان قد شرع في السبعينات بدراسة كامل نتاج صباح محي الدين المؤلف،

لاعجابه الكامل به وللدور الريادي في فن القصة الذي ساهم في ترسيخه ولم يذكر له بعد ، الا ان المنية كانت اسرع باختطاف جورج سالم فلم يتوفر لهذا المشروع بقاء . ولا اعلم حقا ان كانت جهات ثقافية ستهتم فعلا باعادة نشر كتب الراحل صباح محي الدين لتصبح بين ايدي القراء متعة وعند النقاد اهتماما وبين ذراعي التاريخ وفاء لمبدعين حقيقيين .

وقد نشر صباح محي الدين عددا من الكتب التي قام بترجمتها من الانكليزية والفرنسية ، الا ان المفاجيء حقا ان يصار الى اكتشاف جانب مجهول من حياة الكاتب الراحل ، وهو التاليف المبدع بلغات اخرى غير العربية . وبين يدي القاريء الآن نموذجان لذلك الجانب المجهول ، اولهما قصة قصيرة كتبها بالانكليزية فتحسب ان مؤلفها كاتب انكليزي حقا يحافظ على روح البيئة بصدق كبير ، وثانيهما دراسة نقدية تاريخية معمقة كتبها بالفرنسية . والعملان بظني سيساهمان حقا في الكشف عن تفوق هذا الكاتب .

ان في اعادة نشر اعمال الدكتور صباح محي الدين . فخرا لنا ونحن نكرم الراحلين بالقاء الاضواء على ابداعاتهم . واتمنى ان يساهم هذا الملف في تكريم لائق .

* * *

القطة

قصة : صباح محيي الدين   ترجمة : ميشيل أزرق

كان ديفيد دانستون يحلق ذقنه جاهداً في قشط بقع الصابون الكبيرة من على وجهه بالموس . انعكست أمامه في المرآة ـ كما يشاهد المرء في صفحة ماء ساكن ـ صورة رجل هاجمه الصلع مبكراً . أخذ يتأمل صورته المنعكسة في المرآة ببصر ضعيف .. كان وجهه الذي غزته التجاعيد الطولانية يبدو كوجه كلب حزين .

وعندما وصل الى ذقنه توقف قبل أن يعالج هذه المنطقة الدقيقة من جلده . أخذ يرتشف من فنجان قهوته التي اعتاد أن يجهزها كل صباح ، بنفسه ، بينما كانت زوجته تغط في نوم مريح . كان ذلك عندما رأى الذبابة . كانت هذه الذبابة تلتصق بالجانب الايمن من حوض المغسلة . وكانت تحرك قائمتيها الخلفيتين بدأب وكأنها مزمعة على أمر غامض .

كان ديفيد يكره الذباب . وفي هذه اللحظة من الصباح أحس وكأنه يكره هذه الذبابة ذاتها كراهية ما بعدها كراهية . رفع يديه خلسة ثم سدد جيدا وضرب الذبابة ضربا عنيفا براحة يده .. الا أن الذبابة كانت أسرع من حركته . فأخذت تطير طيرانا قصيرا ثم استقرت على انعكاس أنفه في المرآة . رفع يده ثانية ثم أسقطها .. كان يعرف أنه سيخطئها ثانية . **كانت هذه الذبابة تمثل في مخيلته ، التي تستسلم** للاحلام والرموز : كل الاشياء الكثيرة التي كان يكرهها . لقد تمنى على نفسه ، وهو يحدق فيها ، أن تتحول عيناه الى حزمة من نار تضربها دون أقل جهد . دهش عندما رأى الذبابة تسقط ميتة في حوض المغسلة . ابتسم للمصادفة ثم فتح الصنبور ليتخلص منها . لقد انتهت حلاقته .

عندما غادر ديفيد منزله وهو يحمل مظلته المطوية طيا مرتبا ، نظر حوله بازدراء . كانت الساعة تشير الى التاسعة والنصف ، وكانت السماء في هذا الشتاء مشبعة بالغيوم ، وكان الضوء رماديا وقذرا . وكانت المنازل في الشوارع تبدو جميعا متشابهة بواجهاتها العابسة وبتلك البقع الغارقة من العشب والتي يسمونها حدائق .

عندما خطرت بباله فكرة الذهاب الى مكتبه اليقابل ذلك العجوز السيد (ويلوباي) شعر بقشعريرة تسري من أعلى ظهره الى أدناه . كان عليه أن يمر بهذه المحنة منذ أن عين مساعدا لمدير هذا المصرف الفرعي حيث يعمل السيد ولوباي مديرا منذ خمسة عشر عاما . لقد اعتاد كل صباح أن يستدعيه السيد ويلوباي الى مكتبه ثم يلفت انتباهه

الى أي خطأ قد يكون ارتكبه في اليوم السابق ثم يقذفه بنظرة ملؤها الشفقة المشوبة بالازدراء قائلا له :

« يا دانستون ، لن تصل أبدا ! لن تصل أبدا الى مركز المدير !... » ثم يتناسى السيد ديلوباي وجوده ويبدأ بفض بريده تاركا دانستون يغادر الادارة متجها الى مكتبه بينما قلبه يضج بكراهية شرسة .

وبينما كان يسير باتجاه محطة قطار المترو أخذ ديفيد دانستون يغرق نفسه في أحلام يقظته المفضلة . فهو يصل المكتب ويجلس الى طاولته متوقعا أن يستدعيه السيد ديلوباي في أية لحظة ، الانترفون يطن السكرتيرة تتنهد وتعيد السماعة الى مكانها ثم تقول له :

« ان السيد ديلوباي قد مات » .

عندئذ ، يهتف ديفيد الى مكاتب المصرف الرئيسة ويتلقى الاوامر بتوليه منصب المدير .

انتزعه نباح كلب من أحلامه ! كان كلب الجيران . كان دائما يتساءل لماذا يربي الناس كلابا قبيحة كهذا الكلب : الا بد أن تكون أسبابهم في ذلك عاطفية محضة ـ الم يستطع هذا الكلب على ما يبدو ، أن يعود نفسه على مرور ديفيد من أمام منازل الجيران . فهو ، في كل صباح ، ينتفض من داخل المنزل ويأخذ في النباح محاولا تمزيق ثنية بنطال ديفيد . وفي كل صباح أيضا ، يخزه ديفيد وخزا اليما برأس مظلته مما يجعله يتراجع الى الخلف مزمجرا ومكشرا عن أنياب قبيحة .

في هذا الصباح ، أراد ديفيد أن يجعل الكلب يدفع ثمن اقتحامه لأحلامه . القد جهز نفسه لكي يخزه وخزا أكثر ايلاما من المعتاد . أخذ ينظر الى الكلب بتركيز ، محاولا أن يسدد ضربته الى رقبته بكل احكام ممكن . وتحت تأثير نظرته توقف الكلب عن النباح ، وفجأة بدأ ساكنا جدا . وبينما كان ديفيد يتابع التحديق فيه ، تجابن الكلب وانبسط على الارض وبدأ يئن أنينا عبثيا كالطفل . وبدت عليه نظرة فزعه . أحس الكلب بقشعريرة تسري في كل أنحاء جسمه كالصدمة الكهربائية ثم همد واستلقى في مكانه منبطحا في منتصف الشارع بينما كانت عيناه ما تزالان مفتوحتان في فزع رهيب . لقد مات الكلب .

أدرك ديفيد أنه قتله بمجرد النظر اليه ان ادراكه لهذه الحقيقة منحه احساسا من النشوة الغامرة .

وعندما وصل الى المكتب كاد ألا يبقى لديه الوقت الكافي لكي يعلق معطفه وقبعته في المشجب ، عندما طن الانترفون . ظهرت السكرتيرة اليه . لقد عرف أن السيد ويلوباي يستدعيه .

وعندما دخل المكتب رأى المدير العام يجلس الى طاولته وكأنه ضفدع لئيم . ودون أن يكترث برده على تحية ذيفيد الصباحية ، صرخ في وجهه .

« ماذا تم بشأن حسابات دافيدسون ؟ »

« حسن .. اني ما ازال اعمل فيها . »

لقد تحول الصراخ الى همس :

« ما من فائدة يا دانستون من اضاعة الوقت متى عساك تؤدي الاعمال في الوقت المناسب ؟ انني عندما كنت في سنك !.. لا تنس انه يفترض فيك ان تأخذ مكاني في الادارة يوما ما .. ! »

ان السيد ديلوباي يضحك الآن . كانت ضحكته تنم عن سخرية . نظر الى ديفيد بشفقة اكثر منها ازدراء .

شعر ديفيد بشيء ينطلق داخله . لقد كانت كل الكراهية المخزونة منذ أعوام تغلي في داخله محاولة الصعود الى السطح .

« لا تقف هكذا حالما كسمكة ميتة » أيها الرجل اذهب وقم بالعمل .

الا ان ديفيد وقف هناك ينظر اليه ببرود . وبادله السيد ديلوباي النظر في دهشة ، ثم في غضب . فتح فاه وكأنه يريد ان يصرخ في وجهه صراخا اكثر حدة من المعتاد الا أنه لم يستطع الى ذلك سبيلا ، على ما يبدو . بقي فمه فاغرا الا انه ما من صوت خرج منه .

اخذ ديفيد يفكر في نفسه وهو في غمرة من النشوة ودون ان يرفع نظره عن السيد ديلوباي ، الذي بدأ يتلوى بضيق في كرسيه وحاول ان ينهض لكن عبثا .

قال ديفيد محدثا نفسه : « من ترى يبدو مثل سمكة ميتة الآن ؟ » كان ديفيد ، طوال الوقت يحدق في السيد ديلوباي تحديقا محكما وهو يشحنه من تيار كراهيته ، السام والمرعب .

وقد تراءى لمخيلة ديفيد أن السيد ديلوباي قد مد يده ، في جهد ملفت ، باتجاه الاتلفون الا انها سقطت مترنحة على مكتبه وكأنها سمكة ميتة .

في هذه اللحظة ، بدت نظرة خوف حيواني ، في عيني السيد ويلوباي . كان ديفيد يستمتع بمتعة فائقة بهذا المشهد .

وكان يهمس لنفسه والى الرجل أمامه الى حد ما :

« ايها الظربان .. لقد اتت ساعتك لتشعر بالخوف . لقد اخفتني منذ سنوات خلت . ما شعورك في أن تصبح تحت رحمة رجل آخر .. ؟ »

بدأت عينا السيد ديلوباي تترجحان وتتحجران وتتثبتان في نظرة ملؤها الدهشة والرعب .

فجأة ، غاص في كرسيه وسقط رأسه على مكتبه واستلقى هناك على حافة المكتب وعلى مقربة من الهاتف ــ أداة نفوذه .

التفت ديفيد الى الوراء وخرج من الغرفة وأخبر السكرتيرة في نبرة تخلو من الانفعال :

« أخشى أن يكون المدير قد اصيب بذبحة قلبية » اندفعت السكرتيرة الى مكتب السيد ويلوباي . نظر ديفيد الى الساعة . كانت تشير الى العاشرة وعشر دقائق .

لقد استغرق الامر منه خمس دقائق ليستلم منصب المدير .

لم يدم الامر طويلا حتى وجدت الشرطة السيد ويلوباي ميتا تماما ، فحملته خارج المكتب . اتصل ديفيد بالمكاتب الرئيسية للمصرف حيث أمر بتولي مهام المرحوم .

لقد قضى بقية نهاره في مكتب السيد ويلوباي ينعم بالنعم الجديدة المكتسبة . وفي الساعة الخامسة غادر ديفيد المكتب وسار باتجاه حانته المعتادة يميل مظلته ذات اليمين وذات اليسار باستهتار وهو يشعر بالطمأنينة في قرارة نفسه ـ وفي العالم من حوله . وعندوصوله الى الباب اغتم وجهه حين فكر ان عليه مقابلة الساقي وجها لوجه . ما كان ليميل اليه أبدا ، فهو يكرهه كراهية فعلية ، وسامته وصحته الجيدة كما يكره ضحكته السوقية . ما كان ليوفر الوقت أو الجهد الكافيين ليهدره على أمثاله ، كان يريد أن يدخر قوته لامور أهم .

أعرض عن هذه الحانة واتجه الى اخرى حيث تناول اربعة كؤوس من الويسكي والشيزر بدلا من الجعة المعتادة .

وعندما غادر الحانة ، كان في مزاج رائع جدا كأنه رياضي بعد مسابقة رابحة ، لقد شعر بقوته فهدأت نفسه عند ادراكه لهذه القوة .

كانت عربة قطار المترو الذي استقله عائدا الى بيته ، فارغة من الركاب ما عدا امرأة عجوز كانت تقرأ جريدة المساء في زاوية . جلس ديفيد في الزاوية المقابلة لها وأخذ قسطا من الراحة وجهز نفسه ليستمر في الاستمتاع بمزاجه الرائع . لقد رأى المرأة تطيل النظر اليه من فوق جريدتها ، بشيء من الفزع . بادلها النظرة في شيء من

الانزعاج بدلا من الغضب ولبضع ثوان استمر هذا الوضع ، واذا بالمرأة تبدأ بالترنح وبدأت عيناها تمتلئان بالارتباك ويغمرهما ظل من الخوف . أدار ديفيد وجهه عنها بسرعة . ما كان بوده أن يؤذيها فقد كانت تذكره بزوجه . عندئذ ، وعند هذه الذكرى ، أخـذت ابتسامة لأمر سار سيحدث مستقبلا تتراقص على شفتيه .

وفي طريقه الى البيت وهو يخرج من قطار المترو أخذ يركز تفكيره على هذا الامر السار وهو يعالجه من كل زواياه ، معتصرا منه كل ما يمكن اعتصاره من متعة .

كان الشارع هادئا في هذه الساعة . وكانت الاضواء تسطع عبر النوافذ . وكان الناس يجتمعون للعشاء المتأخر . وكان ديفيد يفكر باشمئزاز بكل تلك الانفس المتجانسة المملة التي تسكن هذه البيوت .

كان على مسافة بيتين من بيته حين رأى القطة . لقد كانت سوداء ودقيقة الملامح بشكل مشؤوم . وكانت تقعي على قائمتيها الخلفيتين بينما ذنبها يمتد جانبا كحبل يقطع الطريق .

لم يكن ديفيد يحب القطط أبدا . وكان يعتبر القطط الســوداء فألا سيئا ينذر بالموت والدمار . أخذ ينظر اليها وهي تقعي هناك فأدرك أنها تخص زوجته . وبالرغم من أنه قد أغرق صغارها ، وكان يركلها في كل مرة يراها وتسنح له الفرصة ، فقد كانت تعود أدراجها .

تقدم من القطة . لم تتحرك الا انها أقعت هناك كتمثال قديم حاقد . أخذ ديفيد يفكر بسرور وحشي : « سأركلها ركلة تقصم

ظهرها وتنتهي حياتها الى الابد » . الا انه تخلى عن هذه الفكرة . وبدلا من ذلك اخذ يحدق فيها فبادلته التحديق بعينين صفراوين وكأنهما جحيم من نار برتقالية اللون تشتعل ببطء .

وأخذ الرجل والحيوان ينظر كل منهما الى الآخر بكراهية هادئة وعميقة لزمن بدا كأنه الابدية .

عندئذ ، رأى ديفيد عيني القطة تتسعان وبدأت السنة اللهب من لهب تقطر من هاتين العينين فتشتعل هذه الالسنة النارية في داخله وتندفع الى مخيلته . لقد حاول ان يحيد بنظره عنها . الا انه لم يستطع وقام بجهد لا بأس به ، لركل القطة عن طريقه . الا ان ساقيه خذلتاه . أخذت ألسنة اللهب تتطاير من عيني القطة وتلمس وجهه فأطلق صرخة رهيبة .

لقد وجده الخادم ، حيث يعيش بمفرده ، منذ وفاة زوجته . كان جثة هامدة ممددة على السرير بينما كان رعب وحشي يغشى عينيها المفتوحتين .

وعلى طاولة الليل القريبة منه كانت هناك رسائل من مدير المصرف حيث كان يعمل ديفيد كمحاسب ،كانت هناك فحوى تلك الرسائل « نأسف لاستغنائنا عن خدماتك » .

* * *

أبوليني والمدرسة التكعيبية

دراسة: صباح محيي الدين   ترجمة: انطوان قسيس

ـ الثورة الفنية اعدت في بداية القرن العشرين :

في بداية هذا القرن ، هبت ريح عاتية هزت الاجيال الحديثة . وكان تأثير هذه الريح بهم ، اشبه بتأثير القيثارة بالأنفس البشرية .

وبدا الشباب الجدد من مصورين، وكتاب وشعراء وموسيقيين يشقون طريقهم ، بعيدين عن المستنقعات التي خلفتها الفترات اللاحقة للرمزية والانطباعية .

قلما أثر شباب متحمس بعصر واتجهت ابحاثه نحو هدف واحد ، يقوم على تحرير الفن من تلك التقليدية الخرقاء التي غرق فيها الفن تماما . في هذه الفترة الثورية التي غدت اسطورية ، برز شاعر شاب ، هام على وجهه في شوارع باريس متغنيا بحماس شديد بالاشجار والنجوم ، وعيون الفتيات الحسان ، وحتى بتلك الآلات التي وصفها بانها : « عبارة عن صفارات الانذار التي لا تكف عن البكاء في البحر الازرق . » ان هذا الشاب هو الشاعر ابو لينير المتغني بحياة جديدة .

التقى ابو لينير بشباب جدد يدفعهم الحماس نفسه ، وهكذا كانت بداية الحركة التي قلبت كل شيء باحثة عن التجديد ، ومقترحة حلولا جديدة للمشكلات القديمة .

ـ ابولينير صديق الثوار :

انه من الممكن كتابة فصل بكامله حول علاقات ابولينير بأعمال معاصريه من كتاب ومصورين بشكل خاص مثل « اندره سلمون » André Salmon و « اندره بيلي » André Billy اللذين كانا صديقيه منذ عام ١٩٠٣ . كما عرف ابو لينير الرسام جاري Jarry واحبه في امسيات « الريشة » La plume اما المصوران « بول فور » Paul Fort و « موريا » Moréas فكانا يثيران اعجابه . غير ان « ماكس جاكوب » كان مصدر وحي بالنسبة له . وقد صور له المصور(٢) « راول دوفي Raoul Dufy رسوم كتاب « Bestiaire » (١)

اما « جان متزنجر » Jean Metzinger و « ماركوسي » Marcoussis فقد صورا صورة تمثل الشاعر ابولينير (وهي اول صورة تظهر على الطريقة التكعيبية) . وقد استقبله بيكاسو في Bateau-Lavoir ، شارع رافينيان Ravignan وكانت ماري لوري لورنسان Marie Laurencin افضل صديقة له . وقد تحدث جاك فالون Jacques Vaillon عنه في «Présence d'Appolinaire» « حضور ابولينير » قائلا : « يحق لنا ان نذكر مجموعة من الفنانين والكتاب والنقاد كانوا يكنون لبعضهم مشاعر التعاطف والود في هذه المرحلة البطولية منهم : فليس ومتزنجر وليجي ومارسيل دوشن وفالون وماري لورانسي ولوت فرسني وبيكابيا وغري .

---

(١) مؤلف رمزي عن الحيوانات وعاداتها ورسومها (المترجم)

(٢) مصور : رسام بالالوان . (المترجم)

ـ ابو لينير المدافع عن الحركة الفنية :

لقد اتاحت الصداقات الاكثر اتساعا لابولينير ، فرصة وحيدة له ، ليشارك من الداخل بالحركة التي ستحطم بنية كافة الفنون ، اذ استفاد الشاعر من المركز المرموق الذي كان يشغله في جريدة المتصلب Intransigeant ليخدم مصالح اصدقائه وليعرف بالفن الجديد للناس ، فاتسعت نشاطاته وكتب مقدمات في معارض المصورين الشباب « كمعرض جورج بـراك ـ باريس ١٩٠٨ : ومعـرض فلاديسلاس غراغوف Vladislas Gragov ـ باريس ١٩٠٩ ، وقد شكلت بعض مقالاته ـ التي سنعود اليها بعد قليل ـ نواة عمله النقدي الرئيسي : (« المصورون التكعيبيون ـ تأملات جمالية ») .

ان شخص الشاعر والكاتب والناقد الذي يمدّ يد المساعدة لفنانين آخرين ، ليس بالشيء الجديد بالنسبة لنا ، ذلك انه لو عدنا الى القرن التاسع عشر لوجدنا كثيرا من الادباء يتبنون الدفاع عن الفنانين والمصورين ، كدفاع « ثيوفيل غوتي » Théophile Gautier و «بودلير» و « الكسندر دوما » الاب عن المصور « دلاكروا » Delacroix وكدفاع « بودلير » و « زولا » عن « ماني » Manet .

وبالرغم من حملة الحماس التي خاضها ادباء القرن التاسع عشر تأييدا لمصوري الطليعة ، يرى « ميشيل جورج ميشيل » ان هذه الحملة فيها لبسا يصعب توضيحه ، ويعود اللبس الى ان الشعراء الرومانتيكيين قد اطروا الاتجاه الرومانتيكي لدلاكروا من خلال اعماله اكثر من اطرائهم الثورة التي فجرها في مجال التصوير البحت . وقد قاطع فيما بعد زولا الفنان سيزان ، ذلك ان زولا يرى ان اتجاه الموضوع بشكل جانبا اكثر اهمية من التصوير نفسه .

ما كان يهم ، في الواقع ، رجالات الادب في القرن التاسع عشر هو الجانب الادبي في اعمال المصورين وليس الجانب التقني . لقـد كان

الادباء يؤمنون بتفوق ما هو مكتوب ، فيهتمون باخضاع كل نشاط فني لقواعدهم . لكن ما يهم في مجال التصوير هو التقنية البحتة التي تتجاوز الاغراض التصويرية . هذا ما كان يعيه ابولينير وهذا الذي جعله من مبتكري التكعيبية في التصوير ومن مبدعي التكعيبية في الادب .

ـ مبتكر التصوير التكعيبي :

لقد تابع الادباء التصوير ودافعوا عنه ودفعوا به الى الامام .. لكن ابولينير قدم مثالا فريدا من نوعه للشاعر الذي يشارك بصنع ثورة في التصوير ؛ وهذه النقطة هي التي ميزت ابولينير عن اسلافه الادباء المتعاطفين مع المصورين ، وقد تحدث « اندره سلمون » عن ذلك في مقابلة مع فلورن فلز « Florent Fels » قائلا : « منح بيكاسو اهمية خاصة للزمن الذي وقع فيه تأثير متبادل بين الشعراء والمصورين . وكان يعني بيكاسو بهذا التأثير المتبادل ان المصور يؤثر بالشاعر ، والشعراء والمصورون يتأثرون ببعضهم البعض » .

ـ ابولينير مبدع التكعيبية الادبية :

ان ما يميز ابولينير عن اسلافه الادباء المتعاطفين مع الفنانين ،هـو محاولاته لنقل التكعيبية من مجال التصوير الى مجال الادب . وقـد نجح في هذه المحاولة اكثر من مرة ، مستخدما فيها طرقا تكعيبية : التزامن والسطح الاحادي وغير المعقولية ، وهكذا وفق ابولينير باعطاء صورة عن العالم الفني تبعث بالذهول بتجديدها . وستتاح لنا الفرصة ـ فيما بعد ـ لنقف طويلا عند ابولينير ، متاملين وقفته الثورية والجبارة التي لا يمكن ان تكون الا حالة من حالات التكعيبية .

– التقدم عبر الثورة في الفن :

ان هذه الوقفة الثورية لابولينير لم تكن الاولى من نوعها في مجال التصوير ، على الرغم من أنها اكثر جذرية والتهابا من الثورات السابقة. فلو استعرضنا تاريخ الفن الحديث منذ دلاكروا ، لوجدنا ان هذا التاريخ لم يكن الا مجموعة متصلة من الثورات حاولت كل منها التقدم على الثورة التي تليها .

ان تطور التصوير والشعر والموسيقى ، قام ، في كل الاوقات ، على اساس حركات كبيرة متناقضة منطقيا ، بمعنى آخر : كل حركة كبيرة في الفن ، كانت رد فعل منطقي على الحركة السابقة لها ، والتي يكتب لها ، في النهاية ، الزوال »(١) .

لو اقتصرنا على التاريخ المعاصر ، لرأينا ان فن « الحذلقة » الطائش في زمن لويس الخامس عشر والسادس عشر قد آل به الامر الى الفسق والاباحة ، في اعمال « بوشي » و « فراغونار » . وقد ظهر ردّ فعل على هذا الفن في فترة الثورة الفرنسية في الفن الروماني البسيط لـ «دافيد». في الوقت نفسه ، دحر الاسلوب الفاتر لـ « كانوفا » الفن المثقل بالزخارف(٢) » في ايطاليا . لكن عندما تحول الاسلوب الفني لدافيد الى المنهجية التافهة والفاترة ، تفجرت الحركة الرومانتيكية لدولاكروا ، تفجر العاصفة ، كردّ فعل على المدرسة الفنية لدافيد . اذ استخدمت هذه الحركة الجديدة الطيف في الالوان .

– ردّ فعل الانطباعية :

لقد ضعفت حركة التصوير الرومانتيكي بدورها ، وآن الأوان لردّ فعل جديد مثله « كوربي » Courbet و « كورو » Corot والمدرسة الانطباعية لـ « باربيزون » Barbizon . في هذه المرحلة ، واجه

(١) ميشيل جورج ميشيل ، « المراحل الكبيرة » صفحة (٢٠) .

(٢) الفن المثقل بالزخارف : « Rococo » (المترجم) .

المصور الطبيعة التي اصبحت مثله الجديد وراح يصور في الهواء الطلق ، حتى لا يغيب عن ناظريه اي تفصيل او رعشة ضوء . لكن الانطباعيين المولعين بالشمس ما لبثوا ان وقعوا في مطب المبالغة ، اذ حاولوا طويلا نقل الاهتزازات الضوئية في الهواء الطلق حتى انتهى بهم الامر الى الاصابة بانبهار ضوئي ، زالت فيه الحجوم واشكال الاجسام (صور موني اثني عشر منظرا طبيعيا في ساعات مختلفة من النهار) . وقفت احدى النساء امام كاتدرائية رسمها موني واحدثت فضيحة كبيرة مهددة بثقب اللوحة التي تدل ، حسب قولها ، على قطعة مثلجة من توت العليق التي تذوب تدريجيا .

ـ المدرسة المضادة للانطباعية :

اصبح العالم المحسوس تراكما من البقع الملونة ، ذلك انه لم تعد الا اشكالا سائلة وسطحية . ولم يلبث هذا المفهوم المتطرف للتصوير ان وجد مناوئين له منهم « دغا » و « تولوز لوتريك » Toulouse-Lautrec و « رنوار » Renoir الذين اضافوا للسمات الانطباعية سمة التصوير والحجم اللتين اهملهما الانطباعيون .

وكان لا بد من انتظار غوغان « Gauguin » و « فان كوخ » Van Gogh في مدرسته « بون آفن » Pont-Aven ليتبلور ردّ فعل جديد ، بعد ان اهمل المصورون الجدد اللمسات المضيئة والصغيرة لأسلافهم ، بدأوا بالتصوير بمساحات عريضة ، دون ان يغفلوا اكتشافات آبائهم الفنانين الذين حرصوا على قواعد معينة منها : بريق اللون النقي ، اضافة الى الالوان المتفق عليها عندهم .

لقد اتى هؤلاء الفنانون الجدد بمبدأ انبثق عنه كل التصوير الحديث ويقوم هذا المبدأ الذي نشره غوغان وعمل به لفترة ما على الشكل التالي : « يمكن ان نتعدى على الطبيعة لنجعلها تتصف بالجمال الدائم غير المؤقت ، وذلك عن طريق تبديل معالمها تبديلا يتضمن التسامي » .

ـ الوحشية :

نتج عن هذه الاتجاهات ، ولادة اول حركة انفصلت عن الانطباعية ورفعت علم التمرد : كان التمرد مقتصرا على اللون فقط . اذ اهملت المدرسة الجديدة اللمسات الموسيقية للانطباعية لتركز على المساحات العريضة الملونة ، ففرضت هذه المدرسة نفسها بايجاد توزيع جديد للالوان ، مخلصة قدر الامكان للتعبير دون التقيد بقاعدة علمية . وقد قال « ماتيس »(١) Matisse بهذا الشأن : « ان اختيار الواني لا يعتمد على اية نظرية علمية ، انه يعتمد على الملاحظة ، والاحساس والتعبير عن مشاعري ... اني أحاول بكل بساطة وضع الوان ناقلة لاحساسي » .

هـذا الشـغف بالالـوان اكسب المصـورين الجـدد تسميـة : « الوحشية »(٢) . ولم يعط هؤلاء الفنانون هذه التسمية الا في عام ١٩٠٥ . فما كان منهم الا ان حملوا هذا اللقب واحتفظوا به وجعلوه مدعاة فخر لهم .

ان ردّ فعلهم هذا لامس ـ على السواء ـ الشكل واللون اللذين استعان بهما المصورون للمطالبة بحق تبديل معالم الطبيعة ، ولينقلوا احاسيسهم وليبقوا أشد اتصالا بالواقع . واستطاع ماتيس ولأول مرة في لوحة « سعادة العيش » تحقيق هدفه مشوها « جسم الانسان » ليركز على القيمة الفنية لكل الالوان البسيطة المزوجة باللون الابيض وليجعل ثمة انسجام بينها(٣) .

---

(١) ماتيس : صاحب المدرسة الوحشية للتصوير ، تميز هذا المصور باستخدام الالوان الموحدة في رسومه دون الاهتمام بالتفاصيل . ولماتيس اعمال مختلفة منها : الرسوم التجريدية المؤلفة من قصاصات صحف ملصقة ونقوش وتصوير على الزجاج .
(المترجم)

(٢) اول ناقد اطلق اسم الوحشية على هؤلاء الفنانين هو « فوكسل » .

(٣) مذكرات اليس توكلا Alice Toclas صفحة ٥٧ .

ـ أندره دران André Derain ما بين الوحشية والتكعيبية :

لم يكتب النجاح للوحشية ، ذلك ان فناني هـذه المدرسة ، على الرغم من تجديدهم الكامل للون ، لم يستمروا في تشويه معالم الطبيعة وتابعوا طريقهم يصورون ما هو ظاهري في الفن وما يمت بصلة مباشرة بالحيـاة .

عندما ظهرت التكعيبية ، كانت الوحشية في أوج عظمتها . وقد تمّ الانتقال من الوحشية الى التكعيبية على يد الفنان أندره دران ، الذي يعتبر من مؤسسي الحركة التكعيبية .

في بادىء الامر ، اندفع « أندره » نحو الوحشية اندفاعا كبيرا وصور لوحة تمثل القديس بولص في لندن . وقد اضفى المصور اللون الازرق على ملامح جسمه عدا ردائه القطني الذي لوّنه بالاحمر . كانت هـذه اللوحة تعبر بتطرف عن المعطيات الجديدة للوحشية .

والتقى دران ، فيما بعد ، خلال سفره الى اسبانيا بيكاسو الذي اثر فيه كثيرا ووجهه نحو الابحاث الجديدة .

لكل ما سبق ... يعتبر دران المفكر التكعيبي الاول ، « ذلك ان الفن التكعيبي أعدّ في ذهنه اعدادا واضحا »(١) ، « وكان أول من صور احجاما واضحة وقام بمحاولات جديدة لرسم منظور »(٢) .

ـ ولادة التكعيبية :

ان نشأة هذه المدرسة طرحت مشكلة جدّ هامة حول الاساطير المحيطة بها ، وحول كثرة الافكار المرتبطة بها . وهذا في الواقع لا يبدو غريبا على حركة عميقة كالتكعيبية مثلا ، والتي عمل فيهـا كثير من الفنانـين .

(١) ذكر ذلك « غيوم أبولينير » في كتابه « تاملات جمالية » .
(٢) « ميشيل جورج ميشيل » ، « المراحل الكبيرة » .

ان تاريخ نشأة الحركة بالضبط ، لم يكن معروفا . وهـذا أمر طبيعي ، ذلك انه لا يوجد في الفن جيل يتصف برد فعل تلقائي وآني .

ولم يظهر تاريخ الحركة رسميا الا في عـام ١٩٠٨ حيث توطدت نهائيا . وقد صور « براك » Braque مجموعة من المناظر الطبيعية في « استاك » Estaque ، لكنها رفضت في « صالة عرض الخريف » ، مما دفـع براك الى حملهـا الى تاجـر لوحـات اسـمه « كانولر » Kahnweiller الذي عرضها في صالة له . وفي عام ١٩٠٨ ايضا حظيت الحركة على تأييد النقاد الذين اعطوها تسمية التكعيبية . وقد صرح النـاقـد « فوكـسل » Vauxcelles ان فنانيـه ليسوا الا « تكعيبيين عمالقة »(١) ، مع أنه قـد بارك حركـة الوحشية التي كانت عرضـة لسخط التكعيبيين .

يبدو من المهم هنا توضيح تكوين هذه المدرسة الجديدة :

لقد نشأت هذه المدرسة عام ١٩٠٧ في الفترة التي كان فيها دران وبيكاسو يصوران لوحاتهما المستوحاة من النحت الزنجي(٢) ، وكـان براك ينمق الطبيعة باتجاه أوحاه له دون شك سيزان .

ـ من كان اب التكعيبية ؟

طرح هذا السؤال غالبا لمعرفة هوية مبتكر التكعيبية :

هل مؤسس المدرسة هو براك أم بيكاسو(٣) ؟

في الواقع هذا السؤال لا يمثل الا أهمية نسبية ، وليس من الممكن الاجابة عليه بوضوح ودقة ، ذلك أن كل حركة فنية ، كالحركة العلمية

(١) فرناند اوليفييه في كتاب : « بيكاسو واصدقاؤه » .

(٢) مقدمة كتاب « النحت الزنجي » .

(٣) كتاب « بيكاسو والتكعيبية الاسبانية » .

تبقى مبددة في الهواء لفترة ما ، ثم يقوم بتجسيدها لفيف من الاشخاص دون ان نعرف في النهاية من هو الفنان الذي يعطيها تجربته الاولى .

تعتبر التكعيبية نتاج مؤثرات تعود الى « انغر » Ingres و « سيزان » Cezanne . ولقد حاول عدد كبير من الشباب على اختلاف مراتبهم الاجتماعية من نقاد وشعراء وكتاب ومصورين ونحاتين ، ايجاد شكل جديد للتعبير والحياة .

لم يستطع المذهب الوحشي في التصوير ان يلبي حاجة الانسان في التحرر من الانطباعية بشكل خاص ومن التصوير التقليدي بشكل عام .

وتطلعت الانظار الى « بابا » دين جديد ، وظهر « البابا » الجديد ، انه بيكاسو ، الفنان الحيوي والجريء الذي بفضل العمل على التفكير ، فهو صاحب القول المشهور : « عبر عن نظرياتك في لوحاتك » .

لقد نشأت التكعيبية من القوطية الاسبانية لبيكاسو ، ومن الزنجية لدران ، ومن الزخرفة الهندسية لبراك ، وتوطدت التكعيبية تماما في عام ١٩٠٨ .

في عام ١٩١٠ صور « متزنجر » صورة لابولينير . وقد تم تصوير هذه الصورة بحسب الاصول التكعيبية ، وفي عام ١٩١٠ ايضا سمح للتكعيبيين بعرض اعمالهم في « صالة الخريف » وخلال هذا العام نفسه ظهرت لوحات كثيرة لـ « دلوني » و « ماري لورانس » و « فوكوني » . وكانت كافة اعمال هؤلاء الفنانين تابعة للمدرسة التكعيبية . الا انه لم يعترف بهذه المدرسة الا في عام ١٩١١ ، واعتمدت التكعيبية كمدرسة لها تقنيتها ومنهجها ومذهبها . في هذه السنة ، اقيم اول معرض جماعي للتكعيبية في « صالة المستقلين » وقد اثارت الصالة رقم ٤١ المخصصة للتكعيبيين اعجابا لا مثيل له . وكان العارضون آنذاك :

متزنجر Metzinger وغليئمس Gleizes ولورانسين Laurencin ودلوني Delauney وفوكوني Fauconnier وليجي Léger (١) .

في عـام ١٩١١ أيضا أقيم معرضان ، المعـرض الاول في « صالة الخريف » والثاني في « معرض الفن المعاصر » . وقد اثار المعرض الاول ضجة جد كبيرة .

لقد اجتاحت هذه الحركة المعارض كافة ، وفرضت نفسها عنوة ؛ « ذلك ان فنانيها لم ينجوا من سخريات وخداع مؤيديهم في بادىء الامر »(٢) . لقد التزم الفنانون التكعيبيون بالتعبير في لوحاتهم ، عـن رؤياهم للعالم دون ان يشغلوا أنفسهم بتكريس نظرية ما . وقد عبروا جميعا عن ايمانهم بالتكعيبية في تصوير لوحاتهم . ففي عام ١٩١٥ ، قابل بيكاسو « كريستيان زافو » Christian Zavo وصرح له بالكلام التالي : « لم يكن هدفنا بصنع لوحاتنا تكريسا لمبادىء التكعيبية بل التعبير عما يختلج في صدورنا » .

بعد كل هذا .. فقد حان الوقت لابراز نظريات المدرسة الجديدة بوضوح ، وبشكل نهائي ، والتفكير في مبادئها ووصف تكوينها واقامة حدودها . وقد كلف أبولينير باعداد كتاب حول هذا الموضوع ــ ولـو ان هذا التكليف قـد ورد متأخرا ــ ويعـود الفضل لابولينير بتأليف « كتاب العلم للتكعيبية » وقد قرر الناشر فينيير Fignère في عـام ١٩١٢ ، نشر كتاب حول مشاهير المصورين والنحاتين التكعيبيين وكلف ابو لينير باعداده ، لان هذا الاخير ظهر كبطل الحركة الجمالية التكعيبية، وكذلك طلب الناشر من المصور « البير غليز » أن يقوم بدور الوسيط لتقديم مشروعه هذا لابولينير .

(١) أبولينير في كتاب « تاملات جمالية » .
(٢) أبولينير في « تاملات جمالية » .

وقابل الناشر ابولينير ، اثناء طعام الغداء ، في منزل المصور ، وما كان من الشاعر أبو لينير الا أن قبل طلب الناشر حول تاليف الكتاب . وكان وهذا المشروع يتناسب مع خطة عمل ابو لينير الذي لم يتوان ابدا عن خدمة اصدقائه والدفاع عن المبادىء التي تتلاءم مع افكاره الغالية عليه.

بذل أبو لينير جهدا كبيرا ليدفع بالمدرسة الجديدة نحو الامام وذلك بكتابته في زاوية صحفية في جريدة « Intransigeant » وقد لعب دورا كبيرا وحاسما تجاه الجمهور من خلال عمله في الزاوية الصحفية المذكورة ، مستفيدا من كل الظروف ، ومستخدما سلطته كمعلم شاب، ومستعينا باقناعه المهذب ، ليدفع بالفنانين الجدد نحو الامام وليدافع عن القدامى منهم ؛ كذلك لم يكن ابولينير يتاخر قط عن نشر الدعاية لاصدقائه الفنانين من خلال محاضراته في باريس والارياف ، ومن خلال معارضه ومقالاته التي كانت تظهر فيهـا أفكاره التي اكدهـا الزمـن فيما بعد . وقد نشر ابو لينير هذه الافكار دون ان يبدل فيها شيئا في « تأملات جمالية ، عن الرسامين التكعيبيين » .

وكان قد نشرا ابولينير ، في عام ١٩٠٥ ، في مجلـة « Plume » مقالا عنوانه « الشباب وبيكاسو الفنان » ؛ كتب ابو لينير في هذا المقال : « عايش بيكاسو ، ولمدة عام ، هذا التصوير المائي المتشح باللون الازرق كمن يعيش في هاوية رطبة ومحزنة ، لقد اثر بيكاسو فيناا شد التاثير ، حين بدأت افكاره تتضح شيئا فشيئا » .

لقد أعطى ابولينير تعريفا للمزايا الثلاث للفن التشكيلي في مقدمـة قدمها في حلقة الفن الحديث في « الهافر » . واستخدم ابولينير فيمـا بعد هذه المزايا الثلاث في مقدمة له « للفنانين التكعيبيين » .

ان الامثلة التي تثبت فيها ان ابولينير هو رائد الثورة التكعيبيـة جد كثيرة . فقد نظر الى التكعيبيين من عام ١٩٠٥ الى ١٩٠٨ نظرة عداء واحتقار اثارت فيما بعد الفضيحة والضحك ؛ وقد تالم ابولينير مـن

ذلك العداء فانحاز لقضايا المذهب الجديد بحماس لا يقل عن حماس بيكاسو وبراك وغيرهم تجاه هذه المدرسة الجديدة .

حتى ١٩١٣ ، لم تكن آثار الفنانين التكعيبيين كنتاج المؤرخ المكتفي بتكريس نفسه لعمل فرض عليه عنوة ، بل كانت آثارهم بمثابة نضال طويل وقاس يقوم على التفاصيل المستمدة من الواقع والتي تستمر لفترات طويلة من العمل الدؤوب والجاد .

وظهر اخيرا ، الجزء الاول من الكتاب الذي اوصى بنشره « فينيير » بعنوان : « تأملات جمالية ــ مصورون تكعيبيون » ، لبابلو بيكاسيو وجورج براك وجان متزنجر والبير غليس وجوان غريس والآنسة ماري لوراسان وفرناند ليجي وفرنسيس بيكابيا ومارسيل دوشن .

واحتوى هذا المؤلف على اربع وثمانين صفحة ، فيها ست واربعون صورة تمثل اشخاصا ونسخ صور ليس لها علاقة بالكتاب . وقد طبع على الغلاف الخارجي عنوان الكتاب واسماء المؤلفين ودار النشر ، ثم ظهر هذا الكتاب في مجموعة « كل الفنون » ونشر باشراف ابولينير .

اما الجزء الثاني من الكتاب الذي وعد باصداره على ظهر الغلاف الخارجي فلم يتم تأليفه .

لن تكون منصفين ، لو قلنا ان ابو لينير هو الناقد الوحيد الذي تحدث عن التكعيبية ، ذلك انه قد سبقه ، في هذا المجال ، مصورون كثيرون منهم « غليز » و « متزنجر » اللذان نشرا في عام ١٩١٢ كتابا بعنوان « عن التكعيبية » . وقد اكد هذان المصوران في كتابهما ان التصوير الحديث يتسم بطابع الواقعية ، وان اول المصورين الواقعيين هو « كوربي » Courbet (١) ومن بعده « ماني » Manet ثم تفرعت

(١) كوربي : مصور فرنسي ورائد المدرسة الفنيه الواقعية ، من لوحاته الشهيرة : مراسم دفن في اورنو ــ انسات على ضفاف السين ... (المترجم) .

في النهاية الواقعية الفنية الى فرعين : فرع تناول التصوير بشكل سطحي وفرع آخر كان اكثر عمقا بتناوله التصوير .

لقد مثل الواقعية السطحية للتصوير كل من « موني » و «سيسلي» Sisley ؛ بينما مثل الواقعية العميقة « سيزان » (٢) . واتصف التصوير الواقعي الحديث ، حسب راي هذين المصورين ، ببعده عن التلوين .

وهنا يمكننا القول ان هذين المصورين ، قد اصابا باعطاء صبغة واقعية للتكعيبية ، لكنهما أخطآ بإبعاد التلوين عن التصوير الواقعي ؛ فاللوحات الرئيسية لبراك وبيكاسو ودلوني وفرسني لا تخلو من التلوين .

وبرز اخيرا ، رجل شاهد ولادة التكعيبية وساهم بنشأتها وتتبع حركتها خطوة فخطوة ودافع عنها ، وعرف الناس بها ، وتمكن من معالجة قضاياها بتجرد تام ، وابرز منابع وتطور حركتها الفنية بنباهة واسلوب متميز . هذا الرجل هو ابولينير .

لعب ابولينير دور العالم بالفيبيات ودور المؤرخ : كان عالما بالفيبيات ، اذ اوجد بحدسه ميتافيزياء التكعيبية النقدية ، وصل عن طريقها ، الى الاصول النفسية للمدرسة الفنية الجديدة . ولعب دور المؤرخ ، اذ سرد وقائع وتفسيرات واصول الحركة الفنية الجديدة .

تحليل الفن التكعيبي :

كتب أبولينير في عام ١٩١٢ مقالا برزت فيه قدراته التنبؤية المصبوغة بتطلعات صوفية موضحا في الصفحات الاولى من بحثه الخلاف الكبير الذي يفصل جمهور الفنانين بشكل عام عن جمهور التكعيبيين

---

(٢) سيزان : مصور فرنسي ، مارس التصوير في الهواء الطلق ، تميز رسمه بنقل احاسيسه المرئية في قالب تشكيلي صرف . صور لوحات مختلفة تمثل صور اشخاص وطبيعة صامتة ومناظر طبيعية . (المترجم) .

بشكل خاص ، ومظهرا الفارق الاساسي بين المتعة الشاعرية والمتعة الجمالية .

ان المتعة الشاعرية والمتعة الجمالية اللتين تحدث عنهما ابو لينير ، وصفهما ناقد آخر بشكل مماثل لابو لينير ، وعلى الوجه التالي :

« اللبس بين المتعة الشاعرية والمتعة الجمالية شيء قديم ، المتعة الاولى تعتبر كالمتعة الثانية ، الا ان المتعة الشاعرية هي متعة عامة جدا ، نتذوقها غالبا ، وليس دائما ، في الاعمال الفنية وغيرها ، لكن تذوقها غير مرتبط بقيمة جمالية . بينما المتعة الجمالية تبدو خاصة جدا ، اذ يغلب عليها الفكر ، في حين ان المتعة الشاعرية تغلب عليها العاطفة » (١) .

ـ أولوية علم الجمال :

اثبت أبولينير أولوية علم الجمال على الشعرية بقوله : « ان كان هدف التصوير منذ الازل ، هو امتاع النظر ؛ فالمطلوب اليوم من هاوي هذا الفن ، ان يرى فيه متعة اخرى يجدها خارج اطار الطبيعة » (٢) .

بعد ان ابرز أبولينير الفكرة الرئيسية للتكعيبية ، اصبح ، الى حد ما ، ميتافيزيائي هذه الحركة ، وقدم للعالم ثلاثية انبثق عنها كل الفن الجديد . وتقوم هذه الثلاثية على ثلاث دعائم اساسية ترتكز عليها المدرسة التكعيبية ، وهي : الصفاء والوحدة والحقيقة . ولكي يصل الفنان الى نعيم الابداع العقلي والمثالي ، عليه امتلاك هذه الفضائل الثلاث .

(١) جان هيتيي Jean Hytier في كتابه : « فنون ادبية » صفحة ١٤ و ٥٥ .
(٢) ابو لينير في كتابه « مصورون تكعيبيون » .

ـ الفضائل التكعيبية الثلاث :

ان **اولى هذه الفضائل** هي « الصفاء » ، وهذا الصفاء ينشأ عن فكرة عزيزة على ابولينير ، الا وهي حالة الانسلاخ عن الواقع الناجم عن البحث . ويهدف هذا البحث الى اعداد عقل الفنان ليصل الى الابداع الكبير . ويتجلى هذا الصفاء في تحسيد الفنان شخصية اسلافه بحيث ان وجوده يرتبط ببقائهم وفناؤهم يرتبط بزواله ؛ لكن شخصية الفنان لا يمكن ان تتوطد الا عندما يتحرر من تأثير المعلمين القدامى ، وسيطرة الماضي الذي يمثلوه . « وبهذا تتحقق الوحدة التي تبعث بالنشوة ، والتي تتم باحتضان الحاضر والماضي والمستقبل ، بمجرد القاء نظرة خاطفة على هذه الاحقاب الزمنية المختلفة » (١) .

ان قيمة كل من الصفاء والوحدة تنعدم ، ان لم يتوفر العنصر الثالث الا وهي الحقيقة . وتكمن هذه الحقيقة في « محاولة كل فنان بالانسلاخ عن كل ما يقوم على النظام الحتمي الذي يعايشه ، والذي يجعل الناس كالحيوانات » (٢) . ان هذه الحقيقة تعتبر بمثابة بحث عن كل اللحظات ، ذلك انه لا يمكننا اكتشاف الواقع نهائيا ، لان الحقيقة متجددة باستمرار .

ان هذه الفضائل الثلاث لكهنة « الدين الجديد » هي بمثابة صفاء الملاك ، والتنبؤ الالهي ، وروح الفروسية المقدسة .

ـ الخط النفسي للمدرسة الفنية الجديدة :

لم يقف ابولينير وقفة طويلة في مجال المطلق ، ذلك انه انتقل الى ابراز الخطوط الرئيسية للاصول النفسية للفن الجديد واتباعه ، بعد أن قام بتسليط الاضواء على المزايا التشكيلية الثلاث في اطارها الانساني .

(١) أبولينير في كتابه : « مصورون تكعيبيون » .
(٢) نفسه .

ـ العقلانيـة :

يمتاز الفنانون الجدد بعقلانيتهم . وقـد علق أبولينير علـى هـذه الخاصة قائلا :

« يقدم لنا المصورون الجدد أعمالا عقلانية اكثر منها حسية » .

لقد كان جميع الفنانين على يقين أن الحواس لا تسمح لهم بمعرفة الواقع وانه كان لزاما عليهم اللجوء الى العقل لفهم هذا الواقع . مـن اجل هذا ، يجب الارتقاء من العالم الحسي الى العالم الحقيقي ، ومـن الفن الظاهري الى الفن المتوغل في طبيعة الاشياء .

لقد ارشدنا غليز ومتزنجر الى ذلك عندما قالا : « ان العالم المرئي لا يمكن ان يصبح عالما حقيقيا الا عن طريق الفكر » (٢) . ان هذا الكلام ينطبق على ما قاله براك : « الحواس تشوه ، لكن العقل يعلّم » .

يجب ـ اذن ان ندخل الى عمق الطبيعة بالفكر او نخلق الطبيعة من جديد بالتفكير .

اقتصر الفنانون حتى الآن على مظاهر الواقـع ، بينما اكتشف التكعيبيون جوهر هذا الواقع ، لذلك بات الفن التكعيبي واقعيا جدا . ان انجاز مهمة كهذه تلزم الفنانين الجدد بأن يكونوا بمنتهى التصلب ، وذلك برفضهم المطلق لاي تنازل يمكن ان يحيدهم عن هدفهم .

ـ فقـدان الحس :

لقد ضحى الفنانون باحساسهم ، رافضين الاستسلام لنزواته . وبلغت شدة رفضهم لاحساسهم هذا حد التجرد من السعادة تأكيـدا لفرديتهم . كذلك رفض الفنانون التعبير عن احساسهم عن طريق تشويه

(٢) ورد ذلك في كتاب الناقد «Puy» : « دعائم التكعيبية » .

معالم الطبيعة ، على غرار ما فعله الفنانون الوحشيون . وهو ما أوصى به « غوغان » . وقد حسم « غليز » الامر قائلا : « ان تشويه الطبيعة بحجة التعبير عن الاحساس يعتبر امراً شاذاً ومدمراً » .

وقد كان بيكاسو بتفحصه لاي موضوع اشبه بالجراح الذي يشرح جثة .

لا يمكن – اذن – ان يسترعي انتباه الفنان التكعيبي ما هو عابر . واذا كان الفنانون التكعيبيون قد استمروا بتأمل الطبيعة فليس لتقليدها حتما . فقد بلغت شدة حجب ذاتيتهم حد رفض « معظم الاساليب التي مارسها كبار الفنانين القدامى والتي تقوم بدورها على اثارة الاعجاب » (١) .

– زهد تخلى عن انسانيته :

اذن ... يعتبر المصور التكعيبي كناسك عصري رضي بحجب فرديته ، ليفسح مجالا لعمله الذي هو وحده يجب ان يستمر ويتألق .

وقد ضحى الفنان من اجل هذا بأبسط الامور التي يمكن ان تبعث بالفرح ، وتنازل عن انسانيته للابد ، وقد تحدث ابو لينير عن انسانية هذا الناسك قائلا : « الفنانون التكعيبيون بشر قرروا التجرد عن طبيعتهم الانسانية ؛ انهم يبحثون بمشقة عن الآثار غير الانسانية التي لا يمكن ان نصادفها في الطبيعة » .

ولم يتلكأ هؤلاء الفنانون برفض الطبيعة وتبديلها ، برؤياهم الخاصة للاشياء . ذلك ان هذه الطبيعة باتت عاجزة عن تلبية رغباتهم في البحث عما هو حقيقي .

---

(١) ابو لينير في كتابه « المصورون التكعيبيون » .

لقد رفض الفنانون الجدد تقليد الطبيعة ، لكنهم سعوا الى خلقها من جديد ، على صورتهم . وقد قال أبولينير بهذا الشأن : « تخلق كل الوهية على صورتها ، كذلك فعل المصورون » (٢) .

ـ الالوهيــة :

وهكذا ، يظهر لنا الضعف الكبير للزهد التكعيبي الذي ينقصه ـ على الرغم من حقيقته ـ ما يجب أن يتوفر في روح الناسك الحقيقة ، الا وهو التواضع . وهؤلاء الفنانون رفضوا ان يظهروا من خلال اعمالهم كاشخاص ، انما ارادوا ان يظهروا كفنانين ونواب عن الاله ؛ لقد تخلوا عن انسانيتهم ليصبحوا « اكثر الوهية » .

ـ الملائكيــة :

ان ما دفع « الناسك » التكعيبي للانفصال النهائي عن ذاته ، هو الرغبة المتعالية في التساوي بالاله ، الامر الذي دعا « جاك ماريتيان » Jacques Maritain الى ابعاد صفة الملائكية عن هذه المدرسة .

ـ المهمــة الاجتماعيــة :

مارس الفنانون التكعيبيون الوهيتهم على الصعيد الاجتماعي برؤى جديدة ، حاولوا من خلالها ، تحويل المجتمع تحويلا جذريا . وقد قال ابو لينير بهذا الصدد : « المهمة الاجتماعية للشعراء والفنانين تقوم على تحديد ما هو ظاهري في الطبيعة ليراه الناس برؤى جديدة » . ولقد وضح ابو لينير هذه الفقرة في مقال آخر ، قال فيه : « يمكننا ان نعطي للفن الجديد التعريف التالي : « انه ايجاد أوهام جديدة ، وما نشعر به في الواقع ليس الا وهما ، يقوم بتعديله الفنانون ، ليصبح مطابقا لابداعهم » .

---

(٢) نفســه .

« وهكذا طرح الفنانون الجدد غاية الفن الاجتماعية التي تقوم على خلق نموذج يكون الوجه الحقيقي للمجتمع الذي اصبح بالنسبة للفنانين والشعراء اداة طيعة » .

ــ تقنية المدرسة الجديدة :

لقد وضح أبو لينير كل الخصائص النظرية التي يمارسها الفن التكعيبي في فنه ثم تساءل قائلا : « ما هو الاسلوب الذي تتخذه المدرسة الجديدة ؟ وبعبارة اخرى ، كيف ستكون تقنية المدرسة الجديدة ؟ ثم يكشف ابولينير وبوضوح أسرار المدرسة التكعيبية على الشكل التالي :

ــ رد فعل تجاه الضوء :

رأينا سابقا ان التكعيبية ظهرت كرد فعل ضد التصوير التقليدي بشكل عام ، والتصوير الانطباعي بشكل خاص ، وقد تركز رد الفعل التكعيبي هذا ، حول اسراف المدارس الانطباعية والتقليدية باستخدام الضوء والموضوع ، مما ادى ، حسب راي التكعيبية ، الى الحط من قيمة التصوير .

ولقد بالغ الانطباعيون في بحثهم عن اللون ، حتى أن لوحاتهم اصبحت عبارة عن مزيج مشوه من الالوان المفككة تماما ، كما ان المدرسة « التنقيطية » حاولت تجزيء الضوء لتجعله على شكل لمسات من الالوان الاولية البسيطة . ولم يعط هذا الاسلوب ، كغيره من الاساليب المتطرقة ، اية نتيجة مأمولة .

ــ الهندسة :

ان رد فعل التكعيبية حول الضوء كان واضحا ومناقضا تماما للمدارس السابقة ، وقد تحدث ابولينير عن هذا الامر قائلا : « كل

الاجسام متساوية امام الضوء ، وتبقى تغيراتها ناتجة عن التأثير الضوئي الذي يؤثر فيها تأثيرا كيفيا ، ثم اننا لا نعرف كل الالوان ، اذ يبتكر كل منا ، دائما الوانا جديدة »(١) انتهت اذن ـ عبودية الضوء الذي كان يعتبر سابقا كصانع الاشكال . وتعتبر محاولات ربط الفن بالعلم خاصة من الخصائص المميزة للازمنة الحديثة ، اذ اعتمدت الانطباعية في تصويرها على اكتشافات « هرشل » **Herschel** حول تركيب الضوء وتفككه واستفاد الشعراء الرمزيون ايضا من الاكتشافات

الحديثة ، اذ استعانوا بالموسيقى في فنهم الشعري . وتأثرت التكعيبية كذلك الامر ، بالاكتشافات العلمية . لكنها اختارت علما كلي البعد عن الالوان المتألقة والاضواء غير المألوفة ، لقد اختارت مادة **الرياضيات** ، وبشكل خاص الهندسة ، ذاك العلم العقلي والدقيق .

وقد تحدث ابولينير حول اهمية الهندسة في التصوير قائلا :

« ان معظم الفنانين الجدد يطبقون الرياضيات دون ان يدروا ، اذ يمكننا القول ان الهندسة بالنسبة للفنون التشكيلية هي كالقواعد في فن الكتابة ،اذن لا بد من الهندسة في فن التصوير » .

ـ الاستمرارية :

احتاج ايضا التكعيبيون الى الهندسة ، عندما بحثوا عن البعد الرابع . وباتت الابعاد الثلاثة لهندسة « اقليدس » بالية . لم يعد العلماء يرجعون اليها . وبدأ الفنانون الجدد ، حاملو « اناء غرال »(٢) الفني ،

---

(١) ابولينير : « مصورون تكعيبيون » .

(٢) اناء غرال « Vase de Graal » وقد سمي « الاناء المقدس » تيمنا بالاناء الذي استخدمه السيد المسيح ليلة العشاء السري « تحدثت كثير من روايات الفروسية في القرن الثاني عشر والثالث عشر من « اناء غرال » واصبح هذا الاناء رمز القداسة ومدعاة فخر لحامله . (المترجم) .

يبحثون عن هذا البعد الرابع(١) الذي يمثل « اتساعا هائلا ودائما للفراغ في كافة الاتجاهات ، لفترة زمنية محددة . ان هذا البعد هو الزمن بالذات الذي يكسب الاشياء قابلية التشكل . وهكذا ، يدخل في التصوير جانب رئيسي الا وهو « الاستمرارية » .

ـ التكعيبية :

ستصبح الهندسة ، اذن ، في خدمة هذا المثال الاعلى التجميلي للتصوير التكعيبي الذي يبلغ صفة الاستمرارية ، من خلال واقع متخيل ومبتكر . وهكذا يستطيع المصور ان « يوحي بالابعاد الثلاثة ويصور بأسلوبه التكعيبي . لكنه لا يستطيع اظهار ذلك في واقع مرئي ، ما لم يلجأ الى عملية خداع البصر عن طريق ضغط الشكل او تمديده بتطبيق المنظور ، الامر الذي يشوه نوعية الشكل المبتكر » .

وهكذا ، اتفقت التكعيبية المتمردة على الانطباعية مع نظريات « سيزان » ، حين قال : « كل شيء في الطبيعة مرده الى الاسطوانة او الموشور » . وهذا يعني ان المصور سيلجأ الى اكثر منه بالطبيعة .

وهكذا ... ان اكتفت التكعيبية بهذا القدر من التحليل ، فلن تكون الا حركة مدمرة . بيد ان هذا التحليل لا يشكل الا مرحلة اولى سيدخل بعدها في صيغة دقيقة وجديدة تجعل التكعيبية بناءة ومبدعة وسيدة الاشكال والالوان وهادفة الى الاستمرارية والديمومة .

ـ واقع رفيع المستوى :

ان هذا العالم الجديد الذي خلقه التكعيبيون هو عالم واقعي ، لكن واقعيته رفيعة المستوى ، ذلك انها تدرك بالفكرة ، في حين ان

(١) استخدم البعد الرابع الذي يعني الزمن في فن العمارة والنحت فقط . (المترجم)

واقعية المصورين القدامى كانت تدرك بالنظر . ان عالم التكعيبية هو عالم التصوير المجرد ؛ لكن ، ما معنى التصوير المجرد ؟ يجيب على هذا السؤال غليز Gleizes ومتزنجر Metzinger قائلين : « التصوير المجرد هو التصوير المجرد ، انه يقتصر على عدم تقليد الاشياء وايجاد مبرر لبقائه ، ليس من الضروري أن نستدعي في التصوير صورة وعاء او قيثارة او كأس ماء ، لكنه من الضروري اللجوء الى مجموعة من العلاقات المتوافقة ، في جسم خاص ، داخل اللوحة المصورة »(١) .

ذلك ان اللوحة هي موضوع كباقي الموضوعات المنسوبة الى النشاط الانساني الذي وصفه كل من غليز ومتزنجر انه : « تركيبة كيفية من الاشكال الخالية من المعنى الخاص ، او بالاحرى ، انه تركيبة من الاشكال لا تمثل موضوعا محددا » .

ابتعد التكعيبيون كثيرا عن الطبيعة ، واصبح هذا الابتعاد ميزة من المزايا الرئيسية للتكعيبية التي اعتبرته كرد فعل ضد الانطباعية المقدسة للطبيعة . واتخذ رد فعلهم هذا شكلا واضحا يقوم على تحطيم معنى اللوحة وابعاد موضوعها . وقد وضح ابولينير هذا الموقف التكعيبي قائلا : « لم يقلد هؤلاء المصورون الطبيعة ، اذ تفادوا عن قصد ، تصوير مشاهدها على الرغم من مراقبتهم المستمرة لهذه الطبيعة » وقد « كثر المصورون الذين صوروا لوحات ليس لها اي موضوع ، وان وجدت احيانا ، كلما توضح بشكل غامض صورة لانسان او منظر طبيعة صامتة ، فهذا يعتبره الفنان التكعيبي تنازلا وتسامحا ان معظم الفنانين التكعيبيين يستخدمون كلمة التصوير للدلالة على موضوع عملهم »(٢) .

(١) غليز ومتزنجر في كتابهما : « عن التكعيبية »

(٢) أبولينير : « مصورون تكعيبيون » .

ـ تصوير لا يمثل شيئا :

لم يكن لهذه المدرسة اية علاقة بالحكاية الصغيرة ، ولم يكن عليها أن تمثل . انها تكتفي بالتلميح عن الاشياء ، والوجوه والاماكن ، وتفتخر بالتمارض القائم بين مدلول الاشياء وتوازن السطوح الملونة التي يصدر عنها انفعال جمالي نابع من العقل وكامن في الالوان والاشكال المفترضة وقد تحدث أبولينير عن هذا الموضوع قائلا : « هاوي الموسيقى يشعر اثناء حضوره حفلة موسيقية بفرح يختلف عن الفرح الناتج عن سماعه خرير جدول ماء ، أو صخب سيل ، او صفير هواء في غابة ، او مقاطع كلام متوافقة للغة بشرية مرتكزة على العقل لا على الجانب الجمالي » . وهذا ما حدث في الواقع للفنانين الجدد الذين نقلوا للمعجبين بفنهم احساسات فنية تعود فقط الى توافق الاضواء الاحادية .

ـ أشياء مستبعدة الوقوع :

« لا تعير التكعيبية الا اهتمام القليل بالمعقول ، انها تبحث عما هو حقيقي فقط ، وما هو حقيقي ليس بالضرورة معقولا ، وقد فقد المعقول اهميته بالنسبة للفنانين ، ذلك لانهم ضحوا بكل شيء ، من اجل الحقائق ومقتضيات طبيعة عالية الشأن ، حاولوا افتراضها دون ان يكتشفوها »(١)

وهكذا ، وجد الفنانون التكعيبيون نفسهم امام عالم تبعثرت فيه الاشكال والالوان الاساسية ، فما كان منهم الا أن هرعوا لجمع شتات هذه الالوان والاشكال ليصنعوا منها عالما جديدا ، واعتبارا من هذه اللحظة تطرح جانبا مبادىء التصوير التقليدي من رسم منظور ومعنى ، وتصبح رؤيا المصور الحاكم الوحيد والقوي الذي يعود اليه كل من الفنانين .

(١) ابو لينير « مصورون تكعيبيون » .

ان هذه الصور ، حسب قول أبو لينير ، هو الانسان الجديد الذي يجعل من العالم تصوره الجديد .

ـ التزامن :

يترجم تصور الفنان ، على الصعيد العملي ، بالتزامن الذي يقوم على تجميع اشكال الموضوع دون التقيد بالمنظور . ويأمل التكعيبيون الوصول الى حقيقة كاملة للموضوع عندما تبقى المادة المصورة كما هي المشاهد ، كيفما نظر اليها . من اجل هذا ، يطلق الفنانون العنان لتخيلهم ، ويضع كل منهم في تصويره بصماته الخاصة .

لكننا سنرى فيما بعد ، كيف ان مفهوم الواقع التكعيبي ضعف عندما آل به الامر الى غير الواقعية .

الجوانب الاربعة للتكعيبية :

ابرز أبولينير بعد عرضه لآراء المدرسة التكعيبية اربعة اتجاهات ، يحتوي كل منها على مبدأ او عدة مبادىء سبق ان ذكرناها .

١ ـ التكعيبية العلمية :

تقوم على تصوير مجموعات جديدة من الموضوعات بعناصر مقتبسة من واقع المعرفة وليس من الواقع المرئي . وتركز التكعيبية العلمية ايضا على اولوية العقل على الحواس وارتقاء العالم المرئي الى العالم الحقيقي ، حيث الحقيقة المتخيلة والمبدعة تنقل بصفاء تام ، ويطرح جانبا الحادث المرئي والقصصي .

٢ ـ التكعيبية الظاهرية او الخارجية :

تقوم على تصوير مجموعات جديدة بعناصر مقتبسة معظمها من الواقع المرئي . لكن هذه الطريقة تابعة لنظام بنائي منوط بالتكعيبية وحدها .

٣ ـ التكعيبية الاورفية : Orphiaue (١) :

(اطلق ابولينير كلمـة Orphiaue . على تصوير دلوني عام ١٩١٣ « Delaunay » (٢)

ـ تقوم هذه التكعيبية على تصوير مجموعات جديدة عناصرها غير مقتبسة من الواقع المرئي ، بل مبتكرة وغارقة في الواقعية . ولا يكتفي الفنان هنا بنقل العالم عن طريق العلم ، لكنه يصنعه من جديد ليصل الى الابداع الكامل .

٤ ـ التكعيبية الفريزية :

انها فن تصوير مجموعات جديدة ليست مقتبسة من الواقع المرئي لكن من الواقع الفريزي والحدسي .

يلح ابولينير من خلال هذا التصنيف ، على حق الفنان بانسلاخه عن الواقع المرئي ليعبر عن الواقع الخفي للاشياء الذي هو وحده يعتبر الحقيقي والكامل . لكن المذهب التكعيبي بتطرفه قاد الفنان الى نهاية متناقضة مع الغاية التي رسمها لنفسه في البداية ، مما ادى الى ايصال التكعيبية في النهاية الى غير الواقعية .

---

(١) Orphiaue : هذه الكلمة منسوبة الى « Orphée » . اطلق ابو لينير هذه التسمية على « دلوني » ، احد الفنانين التكعيبيين الذي اثار مفهوم الضوء واللون في التصوير ، « الاورفية » هي اسطورة يونانية قديمة ، وسميت كذلك نسبة الى « Orphée » الشاعر والموسيقي البارع ، ابن الملك « ايغر » Oeagre لقد تحدث الفنانون كثيرا عن « Orphée » وصوروه في لوحاتهم ، منها : لوحة للمصور « Corot » صور فيها « Orphée » يمسك قيثارته بيده اليمنى وزوجته « Eurydice » بيده اليسرى (المترجم)

ـ غير الواقعية التكعيبية :

احب التكعيبيون الواقع حبا كبيرا ، حتى انهم قضوا عليه لاكثارهم من التشويهات التي الحقوها به لجعله اكثر كمالا ، اذ وضعوا في نفس اللوحة الوجه المرئي للموضوع والوجه غير المرئي ، الامر الذي أدى الى اعطائه شكلا لا يطابق الشكل الذي الفه الناس ، وبقي عالمهم مختلفا تمام الاختلاف عن العالم الذي يظهر لنا عن طريق النظر . وهكذا ادت مجموعة من التشوهات او التشكيلات الجديدة الى صنع عالم يستحيل التعرف عليه . انه عالم واقعي ولا شك ، لانه يشمل الواقع بكامله ، لكنه غير واقعي ، لانه لا يتناسب مع رؤيانا لهذا الواقع . ان الفنان يفهم اللوحة لانه يعرف المراحل التي استخدمها ليصل الى صنع اشكاله الغريبة ، لكن المتفرج ليس بمقدوره التعرف عليها لجهله المراحل التي غاص فيها الفنان طويلا ليصل بها في النهاية ، الى صنع لوحته . هكذا ادى الافراط بالواقعية الى اعطاء صورة غير واقعية لا مثيل لها .

العائلتان التكعيبيتان :

ان هذه الحركة المولعة بالواقع والتي قسمها ابولينير الى اربعة اقسام مختلفة ، يمكن تقسيمها ، في الواقع ، الى جزئين متوازيين ومجردين : التكعيبية العلمية والتكعيبية الاورفية Orphiaue

الاولى تمثل الجناح الفرنسي للحركة الذي هو على اتصال محدود بالطبيعة .

والثانية خضعت للتأثير التكعيبي الاسباني والسلافي وكانت نقطة انطلاقها الشكل الهندسي المتخيل مسبقا لصنع موضوع ما . وقد قال « جوان غري » Juan Gris بهذا الشأن : « اني اصنع زجاجة عن طريق الشكل الاسطواني » وقد عرف هذا التيار في فترة الحرب العالمية الاولى ، نشاطا كبيرا ذلك ان اصول المدرسة التكعيبية الفرنسية كانت شبه معدومة بسبب استنفار الفرنسيين الشباب في الحرب الدائرة .

وعندما سرح « متزنجر » و « براك » من الجيش ، وعادا الى باريس فوجئا بهيمنة التكعيبية التصويرية الاسبانية في فرنسا . وهكذا اختفت والى الابد التكعيبية المتعاطفة مع الطبيعة وفازت مدرسة بيكاسو دون اية مقاومة من الجانب الفرنسي .

انحلال التكعيبية :

ادت نهاية الحرب الاولى الى انحلال التكعيبية ، وعانت هذه الحركة مصير الحركات التي انتهت الى الزوال ، في حين ان ابطالها بقوا احياء . وفي لحظة زوال هذه الحركة ، دخل الى صفوفها قادمون جدد ارادوا الاستفادة من شهرة التصوير التكعيبي ، وجلبوا معهم بعض الافكار التي تفاجىء الجمهور وتدفعه اليهم عنوة ، مما دعا الى تقهقر كل ما كان جادا ومتعقلا في الحركة .

ـ صدق الحركة :

مما لاريب فيه ان الحركة التكعيبية كانت في بداياتها ، حركة صادقة ، التزم بها الفنانون التزاما روحيا وعاطفيا . اذ تهللت وجوههم ، منذ الساعة الاولى لنشاتهم ليجيبوا على صحية ابولينير : « لقد حان الوقت لنصبح اسيادا » . وتعاضد « براك » و « فيلون » و « بيكاسو » ليتحدثوا باسم الفنانين الآخرين ويثبتوا ان رغبة جامحة كانت تقودهم ليعبروا في لوحاتهم عن العالم الذي يختلج في صدورهم .

ما من احد يشك بعزيمة اجيال ما قبل الحرب وبسعيها للوصول الى تصوير متحرر من الاحتمالات ليبلغ استمرارية الاعمال الخالدة .

لم يشك بصدق التكعيبيين ؛ حتى من اغتابهم اشد اغتياب مثل :

« كميل موكلير »(١) Camille Mauclair الذي لا نستطيع ان نقول عنه انه من مقربي التكعيبيين ، كتب يقول : « اني اقدر التكعيبيين اكثر بكثير من الوحشيين »(٢) . التكعيبيون هم ربما مهووسون ، لكنهم ليسوا فاسدين . انهم يؤمنون بنظرياتهم ، ورفضهم المسبق لما هو شعبي في الفن يجعلهم لطفاء . ثم استطرد موكلير في الكلام ليقول : « لقد اصاب التكعيبيون ، بسلوكهم طريق غير المعقول » .

لا خطا ولا خداع :

وكاني بابولينير قد توقع ان يوجه النقد ضد الخداع او الخطاالجماعي الذي يمكن ان تقترفه الحركة لـ التكعيبية ، فصرح بحماس قائلا : « لم نصادف في كل تاريخ الفنون اية خديعة او خطا جماعي . » ثم ختم ابو لينير حديثه قائلا : « لئن اقترفت المدرسة الجديدة للفن خطا او مارست خداعا ما ، فهذا يعتبر كظاهرة غير مالوفة يمكن ان تثير دهشتنا الى اقصى حد . » .

(١) كميل موكلير Camille Mauclair : كاتب وشاعر فرنسي ، تركز نقده ، بشكل خاص ، على الاعمال الفنية عبر التاريخ ، وله مؤلفات كثيرة تتناول تاريخ الفن . (المترجم) .

(٢) كميل موكلير ، في كتابه : « الاجانب المناوئون للفن الحي » .

ابـــداع أدبي

قيس يبكي

قصة : نبيل سليمان

انا وراء الاشياء البسيطة
اختبىء كي تجدني
وان لم تجدني ، فستجد الاشياء
ستلمس ما لمست يداي
وستتقارب مسالكنا
ان كل كلمة منطلق
للقاء (مؤجل غالبا)
الكلمة حقيقة عندما تصر على اللقاء

« يانيس ريتسوس ١٩٤٦ »

١ ـ مقدمـة

لعل باسمة تجد لي عذرا فيما آتيه هنا .. لقد كنت انوي ان اكتب عنها وحدها ، لكن ايفا نازعتني الامر منذ بات لقاء باسمة امرا محتوما . علي أن اعترف بذلك . لعل ايفا ايضا ، ان كانت لاتزال حية ـ هاأنذا اماري مثل باسمة ـ وقرات هذا الكلام ، تغفر لي . انني اخشى أن يربك هذا الاختلاط الذي انا فيه منذ شهور ، ما سوف أكتبه . اخشى خاصة ان يؤذي باسمة . لقد قضت ايفا على كل حال ، مثلها مثل الآخرين اما تلك التي نكأ لقاؤها الجراح الغافية ، فلابد ان تكون حية في مكان ما .

٢ ـ لقاء باسمة :

ذات صباح بارد ، رغم شمس آذار الدافئة ، أيقظتني رائدة ملهوفة . ثمة خبر عن حفل تابيني اقيم في مخيم اليرموك للشهيد باسم عبد القادر المعروف بالقلندري ، والذي قضى اثر حادث اليم على أوتوستراد المزة . تعوذت من الشيطان وتساءلت عما بعد ، فاردفت رائدة مجيلة عينيها بين سطور الجريدة التي تحمل :

ـ في الخبر ياعزيزي مذكور اسم زوجته باسمة البلجيكية الاصل..

اختطفت الجريدة ورحت انقب فيها حرفا حرفا . لا ريب انها هي ، ابنة ايفا . وهذا هو باسم اخيرا . باسم عبد القادر اذن ؟ والقلندري ؟ كم تأخر هذا اللقاء ! بحثت عن تاريخ الجريدة وسألت رائدة عن معنى ذلك ، فقالت :

ـ عليك ان تعرف في دمشق .

كنت عازما على الذهاب الى دمشق عصر اليوم نفسه ، لترتيب امور زيارتي القريبة الى تونس . وفي اليرموك عثرت بسهولة على من يحدد لي كلام الجريدة . لكن باسمة وكانت قد غادرت فور الحفل الى عمـان لتودع

وابنها اهل زوجها قبل مغادرتهما الى تونس . أجل ؛ الى تونس ، حيث طلب اليها أن تحضر مع الطفل اول الشهر القادم . حسنا . لقد اسعدني ذلك ، وخفف علي وقع اسم ايفا في سياق بعض الاحاديث ، مقرونا بالاكبار والاسى واليقين من موتها ، بعد هذه السنين من الاختفاء . لابد أن يكون لدى باسمة وحدها الكثير عن أمها . وعلى أية حال ، سوف القى باسمة اخيرا . ان لم يكن هنا فلابد أن يكون هناك . سوف تعود الى دمشق لفترة وجيزة ثم تطير الى تونس . وأنا أيضا ينبغي ان اغادر اول الشهر القادم . لقد كنت مصمما على ان احضر الى دمشق قبل يوم أو يومين من موعد السفر ، كي اعجل واتيقن من لقاء باسمة . لكن رائدة لازمت الفراش قبل اسبوع . ولولا أن مثل هذه الدعوة لي الى تونس لا تتكرر لما كان يمكن ان ادعها عليلة هكذا . حتى لقاء باسمة المأمول لم يكن له ان يجعلني أفعل . هكذا حضرت الى دمشق عشية السفر . وعلى الرغم من ذلك بذلت محاولتين كي اهتدي الى باسمة ، بلا جدوى . جل ما حصلته انها قد عادت من عمان . وسوف تغادر الى تونس عاجلا .

*

في الصباح بكرت الى المطار منهكا من سهرة الامس الملأى بالشراب والنقاش المكرور العقيم في القضايا الكبيرة . كان لقاء آخر مع بعض الاصدقاء والصديقات مما ملأ حياتنا منذ سنين . كان على نحو ما مثل اللقاء الذي جمعني ومصطفى بايفا أول مرة . وكان مصطفى قبل مصرعه بشهور قد بات ينفر من تلك السهرات واللقاءات التي لم تعد حكرا على دمشق وأوكارها الثقافية والسياسية . كان يشنع أعلى فأعلى على تلك الاوكار التي اخذت تعم البلد ، ولم أكن لاعارضه ، على الرغم من انني كنت لا أفوت فرصة للانغماس فيها .

في قاعة الانتظار الوت بعنقي سيدة متشحة بالسواد ، يتأرجح بين كتفها وشعرها شال ابيض . كانت السيدة تدخن باستغراق وامامها اطفال يلعبون . انتفضت محدقا : أتكون هذه هي باسمة ؟ بحثت عن

مقعد قريب منها ، لكن المقاعد ملأى بالمسافرين وحاجياتهم . اجلت عيني فيهم . ليس ثمة من ترتدي السواد الا هذه . لكن لباسمة طفلا واحدا . سخرت من عجلتي الدائمة وعدت الى مقعدي . لم يعد تأخر الطائر مزعجا وانا استرق النظر من تلك التي بدا انها شابة ، اصغر بكثير مما تحسبها للوهلة الاولى . فكرت في شحوبها وضمور وجنتيها. ويبدو انها استغرقتني حتى بوغت بصوتها ينادي احد الاطفال وهو يجري صوب الطرف الآخر من القاعة . ادركت انه وحده ابنها وجزمت انها باسمة . وسرني أن رايتها تهرع خلف الطفل بحيوية ورشاقة ، فيما صوتها يردد في السمع اصداء اليفة ، ولكن مبهمة . واذ رايتها تقف في الركن الآخر شبه الخالي من القاعة ، وابنها يتملى عبر الزجاج الطائرات الجاثمة في ارض المطار ،نهضت مصطنعا الاناة واللامبالاة في سيري نحوها . كنت قد غدوت قربها حين اندفع ابنها يجري ، وكاد أن يصطدم بي ، فافسحت له ، فتوقف ، ورحت اداعب شعره موصيا بالحذر ، فيما هي تناديه .

ارتبت في نطقها ، واسرعت احتضن كف الطفل الذي اخلد الي ، واتجهت به نحوها مبتسما . حييتها وسالت الطفل عن اسمه ، فرد دون أن يلتفت :

— قيس .

وعاد يتامل الطائرات . تحرك لساني يسأل عن اسمها ، فبدا أن حدقيتها تتسعان ، ونطقت بعد لأي :

— باسمة .

كانت ظلال ابتسامة ملجومة تنفلت من الشحوب الذي لم يعد يشي بالقلق . فطنت الى انه كان علي أن اقدم نفسي أولا . خجلت ولعنت جهلي الدائم بأصول التعامل مع السيدات ، وتحرك لساني ثانية وحده ، بمعزل عني ، يسأل عن سواد ثيابها . تقلصت وجنتاها وذهبت عيناها بعيدا عني . لا نفع فيّ ابدا كما كان يقول مصطفى . لن اتحضر مهما يكن من

امر . ارتبكت واغلقت فمي على هذا اللسان الطويل الاهوج ، ورحت أبحث عن كلام آخر . تأسفت وانا اداعب شعر قيس مشيحا عنها . وبلغني صوتها متلجلجا :

— لا عليك . لقد فقدت زوجي منذ فترة قريبة .

وانصرفت الى سيكارتها . تسمرت اصابعي في شعر قيس . امعنت في محياها . ويلي ! ما اغباني ! لادع هذا اللسان يلغو وحده . لن يكون الامر اسوا . هو يأسى ، يعتذر ، يختلط كلامه بكلامها بهذر قيس عن الطائرات . والاصدقاء التي استدعاها صوتها تقترب ، تلوح اكثر نقاوة واغواء . اكدت انني اعرفها واعرف القلندري . شرقت بضحكة خافتة وبالدخان . فرحت رغم ارتباكي ، وانطلق قيس يعدو ثانية نحو اقرانه الذين تجمعوا وسط القاعة . وددت ان احضنها واهتف بها :

— ها انذا . وان جاء اللقاء متأخرا . .

لكن صوتها سبقني :

— ربما كنت تعرف باسم . اما انا والقندري فانني اشك . هل سمعت بالقلندرية من قبل ؟

وصمتت ثواني تحدق فيّ قبل ان تتابع وانا لا اجرؤ على النطق :

— تلك الجماعة من الصوفية . الجماعة التي افتتت بتعميم الحشيش على الفقراء . الجماعة التي كانت لا تأبه بالآداب الاجتماعية ، ولا بالصلاة ، ولا بالصوم . .

وعادت تمازج ضحكتها بالدخان :

— ارأيت ؟ سوف ايسر عليك .

جهدت في الاستذكار وهي تردف أن ذلك كان من قرون عديدة . لقد عرفت هذا الاسم ذات يوم . قبل الجريدة وقبل تأبين باسم . من المؤكد

انني قرات في مكان ما ، اثناء الجامعة او بعدها ، ان ملوك البحرين هم الذين قدموا بالحشيش من خراسان الى العراق منذ قرون . تلفظت بذلك غير واثق وعبرت عن شكي في ان تكون مصر قد عرفت الحشيش او . قاطعتني مؤيدة ما سقته عن ملوك البحرين ، واكدت أن قلندر قد ظهر في دمشق قبل ذلك . وان الحشيش قد سار من العراق الى الشام الى مصر . ولكن ما شأننا نحن بذلك كله ؟ وكيف جرى الكلام هذا المجرى؟ اختفت ضحكتها وانا اتساءل غير مصدق ، وعادت وجنتاها تتقلصان ، وعيناها تسرحان عبر فضاء المطار ، وجاء صوتها كابيا :

ــ لقد اصر باسم منذ اكثر من سنتين على الانتساب لقلندر . .

سارعت مدافعا الحرج والحياء :

ــ هل كان مدمنا ؟

اطبق الصمت ، فاكتشفت انني اسأت لها ولذكرى زوجها . عدت اسأل نادما وساعيا الى مداراة خطأي :

ــ هل كان مهتما بالتراث ؟

التفتت مركزة عينيها فيّ :

ــ اجل . كان كذلك . كان مدمنا وكان مهتما بالتراث . ألم تسد بينكم هذه الموضة في السنوات الاخيرة ؟

اجفلت ، وكتمت غيظي مستفسرا :

ــ من نحن ؟ ماذا تقصدين ؟

انفرجت شفتاها بابتسامة اسيانة :

ــ معشر المثقفين . المثقفين الثوريين بالتحديد . لا تقل انك لاتحسب نفسك في عدادهم . باسم كان ينكر ايضا انتسابه اليهم . ولكن ما النفع ، لماذا قدتني الى هذا الحديث ؟ لم يكن باسم يتناول اي شراب . لم يكن

يدخن سيجارة قبل الحرب . بين سنة واخرى راح ينسب نفسه الى القلندري . وحين زار دمشق أول مرة راح يتبرك بضريح صلاح الدين الايوبي ، لان البطل كان يشرب الخمرة قبل ان يتولى الوزارة ويتوب . حسنا . كم قلت له ان الحرب قد قتلتك . اجل . لقد قتلته قبل ان تفعل تلك الـ ب . ام الخضراء ، وتفر غير آبهة بالصرصار الذي معسته .

وقاطعها صخب قيس يعدو نحونا ، فيما المسافرون يتجمهرون أمام الباب . رفعت الطفل الى حضني وسبقتها نحوهم مؤكدا ان نداء اقلاع الطائرة قد تردد مرارا ونحن غافلان .

★

قبل ان تربط الحزام كنت قد قدمت نفسي ، وكانت قد بهتت ، وضحكت ، وقبلتني ، وجعلت قيس يقبلني . ولم يكن عسيرا من بعد أن نتابع الكلام كيفما اتفق قبل ان تستبد به ذكرى ايفا طويلا . لم تكن مقاطعات قيس والمضيفات تضايقنا . كانت هي قد اخذت تزداد الفة وهدوء . لكنها أخذت تبدو لي صارمة جدا ايضا . انها لا تقبل دعاوى الخيبات والمعاناة واليأس وما شاكل مما تصر على انها استمرانا التشدق به . قالت ان خلافها مع باسم كان يتفاقم حول ذلك ، وهو الذي كان يأخذ عليها وساوسها قبل ان يغادرا بيروت مع المقاتلين الذين غادروها صيف ١٩٨٢ . كانت عباراتها تتقافز بين جبن الواحد منا ، قذارة العالم ، جماله وجدارته . لقد افتقدت مثل هذا الكلام منذ مصرع مصطفى ، وان كانت رائدة لاتزال تناوشه كل حين . تمنيت لو انني التقيت باسمة منذ زمن بعيد . تمنيت أن يتاح لنا ان نلتقي دوما . حدثتها قليلا وانا اهدهد قيس في حضني حتى اغفى . سألتني برقة وتهذيب لم يكن سياق حديثها يشي بهما ان كان يمكن لها أن تنتهز نوم قيس لتغفو ايضا . ارخيت راسي على مسند المقعد احاول بدوري النوم . غرقت فيما سمعت منها . بات التذكر ايسر عليّ . حضرتني ايفا ، حضر مصطفى ، دمشق منذ عشر سنين ، حلب ، زويا ، باسمة ، ولد فلسطيني لم اكن اعرف حتى قرات

في الجريدة سوى انه باسم . ايقنت ان لا جدوى من محاولة النوم . لويت راسي نحوها فانزلق راسها عن المسند ليستقر على كتفي . اغتبطت بالحصار بينها وبين قيس خلدت الى القشعريرة التي راحت تسري بي . تقربت انفاسها الهادئة ، مداورا ما يخاتلني وشعرها يلامس ذراعي . فكرت في انه من الاثم ان يعتريني ذلك . واذ صحت ، وسحبت راسها ، أشرت اليها ان تدعه . تبسمت وتبسمت وجهرت بما كان في سري اثناء نومها . لا . لم اكن انا الذي جهر . ذلك اللسان الطويل الاهوج وحده هو الذي تحرك . ضحكت وراحت تسوي شعرها . حاولت أن اسحب الشال الابيض من على كتفها . كنت انوي ان ارميه من نافذة الطائرة . لكن قيس صحا على حركتي وحشرج موشكا على البكاء . لماذا ياقيس ؟

★

من المؤكد اننا كنا نطير أسرع من الطائرة . ولاريب اننا حلقنا اعلى . كانت ايفا تدفعنا ؛ باسم ، مصطفى .. كان قيس يشع حولنا نجمة بهية، يتقافز من اول الطائرة الى آخرها . رمتني بأشتات اخرى عن ايفا . سوف احاول ضفر هذه الاشتات عما قليل واسوقها وحدها . لقد كان لدي الكثير . لكن باسمة هي التي اعانتني بالتأكيد على ان استعيده وانظمه. ولعلي لذلك فصلته هنا عما اضافته هي مما كنت اجهل . مهما يكن ، فقد بات ذلك الشال يناكدني . ورايت يدي تمتد اليه ، تودعه جعبة المقعد الامامي . يدي هي الاخرى طويلة وهو جاء ، تتحرك وحدها ، بمعزل عني . كنت ازداد انفلاشا . وكنت ممتلئا باليقين في ان على باسمة ان ترمي الشال . عليها ايضا ان ترمي هذا السواد . ولم اكن اقل امتلاء بالعزم على ان افعل ذلك . وقد حرفت على نحو ما بما بي . عبرت عن فجيعتي بباسم مثلما بايفا مثلما بمصطفى . عبرت عن امتلائي بقيس مثلما بها مثلما بهذا العالم . وكانت تبدو قريرة ، ساهمة ، قريبة وبعيدة . وذهبت كفي اليها . احتضنت كفها . اقترب شعرها من جبيني . تراه

يتحرك هو الآخر بمعزل عنها ؟ كنت اضفر نثاري في حضرتها . الوب على نثارها بالاحرى . كنا اشبه بالذرير الذي يملأ حزمة اشعة الشمس المتسربة عبر نافذة الطائرة ، حركة ونقاء وتوقا للاتحاد . واذ بات راسها في صدري لم اعد اقوى على النطق . لقد غدونا وحدنا في الطائرة . لكن قيس سقط وهو يجري . انه يبكي . لماذا ياقيس ؟

★

لا باسمة ولا ايفا ، لا باسم ولا مصطفى ولا قيس ايضا ، لا احد منهم بارحني طوال الايام الثلاثة التالية التي قضيتها في قابس . كنت اسبح في عالمهم . وكانت رائدة تتراءى في زوايا ذلك العالم ، مثل جد ايفا ، مثل الاسير القائد . كنت نهب عناصر ومشاعر متناقضة وجمة من حلب الى بيروت ، من اليرموك الى اوتوستراد المزة ، من الصور التي رسمتها لوالد باسمة ولجاك الى الصور التي رسمتها للاسرى الروس ولبلدة ايفا . بت اعرف جيدا ساحة البلدة ، ذلك الجسر ، المنجم القريب ، المعسكرات التي اندفعت ايفا وباسمة اليها ، حتى السيارة التي دهست باسم ، بت اعرفها . وجهدت في مغالبة الشعور بالإثم وانا افكر تارة في ايفا وتارة في باسمة . لقد غدت ايفا جزءا آخر من كياني ، مثلما مصطفى ، مثل باسم ايضا ، او باسمة فكيف سيكون الامر معها ؟ ليس من قضوا فقط يسألونني عن ذلك ، رائدة ايضا ، قيس نفسه . سوف يكون علي ان اواجه واحدة اخرى من العقد الكامنة في دخيلتي . لا ، ليس لايفا ولا لباسم وصاية ما على باسمة ، ولا عليّ . لا وصاية لاحد على احد ، حيا كان او ميتا . ربما بات كل منا الآن ، باسمة وانا ، ضروريا للآخر . لقد امدني بنسغ اقوى ، كلامها عن الجبن والعالم الجميل والقذر في مداخلاتي اثناء الندوة ، واغتبطت لان اصداء كلامي في الآخرين كانت تأتي قوية وفورية ، وان تناقضت . وحين انتهت الندوة ، هرعت الى تونس

العاصمة ، متخلفا عن الرحلة التي نظمت للمشاركين الى (جربه) ، غير آسف على ما كنت أمني النفس به من السباحة في الجزيرة العارية .

★

حين افترقنا على بوابة المطار ، كنا قد اتفقنا على اللقاء عقب الندوة مباشرة في فندق البلفدير الذي سأنزل فيه اثناء اقامتي في تونس . وكانت المفاجأة الاولى حين دخلت الفندق ان لا خبر منها . قضيت المساء والليل انتظر بلا طائل . مر الوقت ثقيلا ، لا ينفع فيه الندم على اني لم اسألها عن عنوان ، ولم نحدد ساعة اللقاء . لم يجدني أن انقل التلفزيون من قناة محلية الى اخرى ايطالية الى ثالثة اسبانية . ولا ان انهض كل حين الى كأس ما من الثلاجة ، وفي الصباح نهضت باكرا رغم النوم المتأخر . تباطأت في تهيئة نفسي ، واجريت بعض الاتصالات الهاتفية ، دون أن ارتبط بأي موعد ، لا بد انها ستظهر هذه اللحظة قبل تاليتها . لكن ساعات مريرة انقضت قبل ان يكون ذلك ؛ وكنت قد غادرت الغرفة لأول مرة منذ دخلتها ، الى المطعم ، ولم يكن قيس معها .

كنت قد أضمرت لها عتابا فظا . ورسمت صورا شتى للقائنا في الغرفة ، لا في المطعم . لكني لم افطن الى انها سوف تأتي بثياب أخرى ، بدت بين مساحات الوانهــا الفسيحة مثل نبتة غضة ، تسمق نحيلة وطويلة ، زاهية ومغوية . هكذا طار ما كنت قد اضمرت ، واقبلت عليها بذراعين مفتوحين . غرغرت ضحكتها ودست راسها بين جوانحي . سمعتها تتعلل بيقينها من تأخري بسبب (جربة) ، رغم اتفاقنا . واذ سألتها عن قيس بدت حائرة بين الغبطة والقلق من استغراقه مع اقرانه في روضة اطفال الشهداء منذ الساعة الاولى ، ونضح صوتها بالحنان والرضى وهي تؤكد انها اكتشفت آباء وامهات واخوة كثيرين لقيس . انه بالاحرى ابن هؤلاء ، لا ابنها هي . انه فلسطيني وحسب ، اكثر

مما كان أبوه ، وليس لبلجيكا فيه نصيب . وعبرت عن اساها لهذا الشتات الذي وصل بالفلسطيني الى تونس . وتساءلت عما يمكن ان يقود اليه أيضا بعد تونس .

اكدت لها انها قد لازمتني منذ بوابة المطار حتى دخلت الى المطعم . ابتسمت وأكدت انها تمنت لو كنا معا وهي تجوب خلال الايام الاربعة الماضية ارجاء العالم الفلسطيني في حمام الشط ، ووشت السخرية صوتها :

ــ كنت على الاقل وفرت علي مفاوَلات بعضهم .

سارعت : ولكنك كنت ستبتلين بما هو ادهى . .

وكان النبيذ قد أخذ يسري في . كانت وجنتاها ايضا قد اخذتا تتأججان ، لكأننا لم نتعرفا الشحوب ذات يوم . دعوتها الى غرفتي فترددت متذرعة بحظر دخول النساء الى غرف النزلاء . اثنيت على التيمن بباريس وشتمت هي واجهات القوانين العصرية في بلاد العرب . رسمت لها حلاوة ان نودع مع السكارى والعاهرات في سجن ما ان ضبطونا في الغرفة . ونهضنا نقفز على الدرج ، نسابق المصعد الى الطابق الرابع .

تراني كنت أسعى الى ذلك منذ الفتني سوادها ودخانها في مطار دمشق ؟ لكنها بدت هي الاخرى راغبة بحرارة . لا ، كانت امرا آخر . كانت تتخلق من جديد في طقوسها وحدها . وحين غادرتني في المساء كان اليقين يملؤني في انني قد غدوت انسانا آخر غير الذي اعرفه منذ عشرات السنين .

ولكن ، اين ذهبت باسمة من بعد ؟

ثلاثة ايام اخرى قضيت انتظر في الغرفة ، في بهو الفندق ، في المطعم ، لا اجرؤ على المغادرة ، لا القلق يجدي ، لا التعلل ، لا الامل ،

لا الحنق . لماذا لم أسألها مرة أخرى عن عنوان ؟ لماذا لم اذهب الى حمام الشط ؟ لماذا قبعت مثل الكسيح حتى آن أن اتوجه الى المطار وانا اتلفت خلفي . اقلعت الطائرة وأنا اتلفت خلفي . هبطت الطائرة في دمشق وانا اتلفت خلفي ، سوف اغادر الى حلب وانا ، لا ، لن اتلفت خلفي ، علي ان امعن في هذا المدى ، في الامداء كلها ، كنت بايفا ، فاذا بي بايفا وباسمة . لا تكاد تومض نجمة حتى تختفي الى متى سوف اظل كسيحاً ؟ علي ان القي باسمة في ركن ما من هذا العالم مثلما القى مع كل نبضة مصطفى وايفا وباسم في قلبي .

٣ ــ ماذا روت باسمة عن ايفا ؟

كلما استعدت ما حدثتني به باسمة عن ايفا في الطائرة أو في الفندق، تضاعفت حيرتي في دقة ما روت . انها بالاحرى شكوكي في امانتي . لم تكن ايفا قد وقفت عند تلك الفترة المبكرة من حياتها . لكنني لن انسى انها روت أموراً أخرى عن مقاومة النازية ونهاية الحرب ، حين عبرت بزواجها الاول ، وتركها العمل تحت اصرار زوجها ، رغم الحاجة الميسة . لن انسى ما تناثر في سياق ذلك عن عدد من العمال البلجيك الذين كانوا يتعاونون مع الالمان ، وفرار اولاء حين انتهت الحرب الى المانيا ، مشيا أو على الدراجات الهوائية . أو ما تناثر ايضا عن التعليمات التي تلقتها المنظمة من الاميركيين بملاحقة الفلول الالمانية وقتل كبر عدد ممكن منها .

ولكن لم أتعجل الكلام ودوري لما يحن بعد ؟ انه دور باسمة اولا .

☆

قالت باسمة :

حين نشبت الحرب كانت ماما تتفجر شبابا . كانت مغرمة بالشعر الطويل . تشمخ بغرتها ، تتباهى بقامتها الفارعة . كلهم يروون عنها ذلك . جدي الذي لم يكن لينام ان رآها عابسة . بابا الذي كان لا يرتوي

من الحديث عنها في ايام الحرب ، ثم يلعن الثقافة والماركسية . لقد مات وهو مشبع باليقين انه لولا هذان الداءان لما تركته ، ولما تزوجت جاك ، ولما تركت جاك ايضا ، ولما ضاعت حياتها . انت لا تستطيع ان تفهم كلامه . لك عذرك . اما انا فانني افهمه . امي ايضا كانت تفهمه ، لكنها لم تكن تجد له عذرا . كنت اكثر منها تناقضا معه . لكنني كنت اعذره . كان يرى ان حياتها ذهبت هباء . وجاك ايضا كان يردد ما هو غير بعيد عن ذلك ، على الرغم مما يوشح به كلامه من وله وتمركس . اما انا فلي قول آخر : يكفي انها كانت تستطيع ان تصدح ملء الكون قبل ان تغادره : اشهد اني قد عشت .

وقالت باسمة :

١٩٣٩ في ذلك الوقت المبكر من الحرب ارتبطت بالمقاومة . كان المقاومون جميعا ينعتون بالشيوعية . الكلمة نفسها كانت جديدة جدا في منطقتنا . كان والدي يكبرها قليلا . كان شابا شجاعا وقويا ، وان لم يكن وسيما . من كان يفكر بالوسامة في تلك الايام ؟ لقد جمعتهما المنظمة المقاومة مثلما جمعتهما البلدة . ولم يكن اهلها يعلمون شيئا عن انخراطها في المنظمة ، ولا عن صلتها بذلك الشاب . كانت المقاومة تتحاشى تجنيد اية فتاة تنال سمعتها بكلمة ما ، وان تكن الكلمة كاذبة . كانت اسرتنا معروفة بعدائها للنازية . وفي البداية جاء احدهم الى امي وسألها عما بوسعها ان تفعله . كانت مستعدة لاي فعل ضد النازيين . وسرعان ما انضم خالي ايضا الى المنظمة . هي لم يدربوها على شيء . كان عليها ان تبحث عن اماكن سرية للمقاومين . اما خالي فدربوه على تفجير قطار . فيما بعد صارت تعمل مراسلة سرية . كان عدد الفتيات المقاومات محدودا . وكان عليها ان تنقل البنادق على الدراجة الهوائية . قبل الحرب كانت تفوز دوما بالمرتبة الاولى في سباق الدراجات بين شبان وشابات البلدة . كانت تلف البنادق على هيئة باكيتات وتنطلق

اسرع من اية سيارة في تلك الايام . كانت الطائرات البريطانية التي تغير على المانيا تسقط احيانا في الغابات المجاورة . وهناك ، كانت ماما تنطلق مع رفاقها ورفيقاتها لالتقاط الناجين من الطيارين واسعافهم وايوائهم . لقد انزلت بنفسها مرة احد الطيارين عن الشجرة . كان معلقا من ساقيه ، بلا راس . وظل شبحه يلازمها سنين وكوابيس ..

وقالت باسمة :

في السنة الثالثة للحرب ، لا اذكر جيدا ، ربما كان ذلك عام ١٩٤١ سيطر النازيون على منجم الفحم القريب . كان جدي يروي انه حين اكتشف الفحم خاف الناس ، فالشيطان وحده يحفر الارض . ولذلك اضطر الصناعيون لاستيراد العمال من خارج المنطقة . لم يكن في البداية في المنجم سوى المغاربة والسلوفاك ، والمجريون ايضا . وراح النازيون يشغلون العمال ليل نهار ليضاعفوا الانتاج . كانت ماما وصديقتها الاثيرة (اليس) تذهبان كل حين الى المنجم لتحضرا بعض الفحم . ثم صارتا تذهبان للاتصال ببعض العمال من رفاقهما . وفي الزيارة الاخيرة كان المنجم يفور بالنازيين . تسمرت ماما واطبقت شفتيها . همست اليس ملحة عليها ان تتكلم . حذرتها من الصمت . لم تكن ماما تريد ان تكلم نازيا . ويبدو ان جنديا قريبا منهما كان يعرف الفرنسية ، قد سمع ما دار بينهما ، فمسح على شعر ماما وقال :

ــ افهمك يا صبية . ولكن صدقيني انني لست سعيدا بوجودي هنا في بلادك ، احب ان اكون في قريتي . انا لا افهم في السياسة ولا في كل هذا الذي يجري . أنت فلاحة مثلي . لا تقولي لي انك ابنة مدينة . وصديقتك هذه فلاحة ايضا . انتما ايضا لا تفهمان في السياسة ولا في هذا الذي يجري .

كانت ماما لا تفتأ تذكر ذلك العسكري الغض الذي انبرى له رقيب كان قد وقفهما الثلاثة ، فيما العسكري يتكلم :

ـ اسمع ايها العسكري . اسمعي ايتها الجنية . نحن الاسياد هنا . لقد تعلمت الفرنسية لانني كنت احلم دوما ان ادخل باريس كفاتح ، وسادخلها .

فصاحت ماما :

ـ ان دخلت باريس فسيواجهك ملايين المقاومين .

فصفعها الرقيب ، ولبط اليس على قفاها ، واشهر عليهما سلاحه ، متوعدا العسكري باقسى العقوبات .

وقالت باسمة :

ـ حين دخل النازيون البلدة اول مرة ، كان ثمة مطر كئيب . كانت ماما تؤكد ان ذلك الصباح كان باكيا . وما ان ملأ الضجيج البلدة الصغيرة الهادئة حتى هرعت هي الى الساحة . كان عدد من الجنود المقيرين يتناثرون في زوايا الساحة . صغار جدا وجميلون جدا . وعلى باب احد المتاجر كان يضطجع احدهم . دخلت المتجر لا تلوي على شيء ، فاكلها الجندي بعينيه ، وخاطبها برقة :

ـ انا آسف يا حلوة . انني قذر كما ترين .

كانت ماما تقسم ان هذا الجندي ، وذاك الذي صادفته في آخر زيارة للمنجم ، ليسا من النازيين . على الرغم من انها لم تكن غافلة عن ان كثيرين من النازيين كانوا يحاولون ان يظهروا المودة والدماثة كي يخففوا من وقع الوحشية الذي لازمهم اينما حلوا .

كان الاطفال قد اخذوا يتجمعون في الساحة . وراحوا يقتربون من الجنود ويسرقون الخبز . كان بين الجنود من يصطنع الغفلة ويضحك . وكان فيهم من يترك الطفل حتى يسرق ، فيقبض عليه وينهال ضربا ، والعيون خلف النوافذ المحيطة تشهق . كان الفقر عاما وقاسيا ، مثلما

الرعب . ولكن رغم كل شيء ، كانت المقاومة في كل مكان . كانت ايضا بألف لون ولون .

لم تقتل ماما احدا من النازيين . كانت تردد ذلك كثيرا . وكانت تبدو لي اذ ذاك حزينة تارة ، خائفة تارة ؛ حانقة . كانت تقضي الليل في طبع المنشورات في احد المخابىء مع اليس وبابا واصدقاء اكبر سنا ، منهم من اعتقل ولم يظهر من بعد ، ومنهم من قتل في المواجهات الليلية والنهارية . كانوا ينقصون واحدا كل يوم ، وربما اكثر . لكن المقاومة كانت تكبر ايضا . ليست المنظمة وحدها . الناس جميعا ، سوى قلة قليلة ، كانوا ضد النازية .

وقالت باسمة :

كان الملك فاشيا . وكان للفاشيين حزبهم . كانوا يقبضون من الالمان ، ومن الملك نفسه . رئيس الحزب كان صديقا لفرانكو . وكان ثمة في المنطقة الصناعية القريبة بورجوازي كبير من الفاشيين يملك معملا ضخما . كانت ماما قد غدت تعمل دهانة في احدى ورش هذا المعمل . وللمرة الاولى رات مثل سواها من البلجيك اولاء الشياطين . لاول مرة راى الناس البلاشفة . كان النازيون قد ساقوا الى المنطقة الصناعية قرابة الفي اسير من الروس . وكان جدي يحبهم مثل ماما ، مثل خالي ، لكن بابا كان يخشاهم بقدر ما ينجذب اليهم . لم يكن ثمة كتب أو صحف . وكانت اسئلة ماما تكبر . هكذا وجدت نفسها واليس تسعى للاتصال بالاسرى . راحت تتردد على المستشفى حيث كانوا ينقلون المرضى منهم . وحين استطاعت ان تنفرد باحدهم ذات مرة همست له بلا مقدمات :

ـ انا من المقاومة . ماذا بوسعي ان افعل لكم ؟

لكن الرجل صدها مرارا قبل ان يجمعها في غرفة الممرضة برفيق له مهندس ، ساعده الايسر مقطوع ؛ وأسعدها ان الممرضة تساعد

الاسرى ، فسألتها مثلما سألت الرجل ورفيقه المهندس عن الشيوعية ، لكن الوقت لم يكن يسمح بالمزيد من الكلام .

كانت المنظمة قد اخذت تسعى لسحب السجناء واعادة تسليحهم . لكن الانكليز والامريكان لم يوفروا السلاح المطلوب . وقد تعرفت ماما من بين السجناء على بوريس الذي كان من القياديين . لم يكن الامر يحتاج الى ذكاء كبير كي يكتشف المرء ذلك في المستشفى . كانت تاخذ رغيف الخبز والتفاحة التي تعطيها لها جدتي كل صباح وتسلمها الى بوريس . وفي صباح واحد من الآحاد ساق النازيون الاسرى الروس الى سينما البلدة . كان ثمة افلام عن الحرب والانتصارات النازية وخسائر الروس خاصة . وكان على الاسرى وهم مقادون الى السينما أن يغنوا . كانت بعض الاصوات تاتي نشيجا ، عواء يفري الكبد . كان الطريق محفوفا بالناس . بعض المحتشدين كان يستغل كثافة الاشجار المحاذية للطريق ليدسوا في ايدي الاسرى الخبز والسجائر . كانت العجائز تبكي ، والاطفال ايضا . وفجاة قفز احد الاسرى من اعلى الجسر فتناثرت جثته في قعر الوادي . علا غناء الاسرى ولغط الناس وتدافعوا وهاج النازيون . وفجاة رمى اسير آخر بنفسه امام سيارة القيادة المندفعة ؛ فتناثرت جثته على رفاقه وعلى الناس والاشجار . وعلا غناء الاسرى وبكاء الاطفال وعويل العجائز . لم تتوقف السيارة غير هنيهة . ويبدو أن أسرى آخرين حاولوا الهرب عبر الاشجار . زعقت السيارة بغتة وانلجمت وسمع صوت الرصاص . لقد قبضوا على عدد من الذين حاولوا الهرب وأعدموهم وربطوهم بالسيارة التي اندفعت من جديد ، كأنما أصابتها لوثة ، وهاج سعار النازيين .

كان لدى صاحب المعمل سجلا بالاسرى . وكان سعيدا بتشغيلهم تحت البنادق النازية ، لانهم من الروس أو من البلاشفة . وراحت المنظمة تسعى ليل نهار ، بكل حيلة ووسيلة ، حتى نظمت سجلا بأسماء الاسرى الالفين . وحصلت على صور العديدين منهم . كانت تسعى

لارسال ذلك الى ذوي الاسرى في روسيا . لكن الامريكان والانكليز طالبوا المنظمة باتلاف الوثائق ، ثم فرضوا عليها ذلك . هكذا اختفى على الارجح ذكر اولاء الاسرى بعد أن اعدمهم النازيون جميعا .

وقالت باسمة :

كان خالي يتابع دراسته نهارا وينفذ مهماته ليلا . وكان على ماما ان تعمل لتأكل وتطعم شقيقها . اما الباقون فكان كل منهم يتدبر طعامه بنفسه . كانت ماما تركب الدراجة وتقطع المسافات الطويلة ، بين الغابات ، قرب الحدود ، من قرية الى قرية ، بحثا عن الخبز لدى الفلاحين . كانت تصادف العديد من الكولاك الذين لم يكونوا يجودون بشيء . كانوا يؤثرون بيع ما لديهم بالسوق السوداء ، او البيع للألمان . كانوا يتغذون جيدا ويرسلون خلف ماما كلابهم لارهابها وابعادها . بعض الناس كانوا يذهبون الى هولندا ويعودون بالمواد التموينية ليبيعوها في السوق السوداء . وكانت ماما تبتاع في البداية مما توفر لدى الاسرة خلال السنة الاولى من الحرب . لكن ذلك انتهى سريعا ، وبات الطعام مشكلة حقيقية . كان على كل من تجاوز الحادية والعشرين ان يعمل ، اما في بلجيكا ، أو في المانيا . كان العمل الزاميا . وكانت دوريات النازيين تفتش احيانا في الشوارع عن بطاقة العمل . فان صادفت احدا دون بطاقة تسوقه الى السجن ، او الى المانيا ، أو الى الافران .

هكذا التحقت ماما بمعمل ذلك البرجوازي الفاشي . ادعت انها تعمل دهانة وسرعان ما غدت مبرزة في عملها . كان دخلها اقل من اربعماية فرنك في الشهر . مبلغ زهيد جدا أمام الغلاء والاحتكار . مبلغ لا يذكر في زمن الحرب ، لكنه ايضا كان نعمة سماوية امام البطالة والجوع والتشغيل الالزامي .

كان العمل ليليا احيانا ونهاريا احيانا . وكان العمل الليلي يريك ماما في تنفيذ مهامها ، لكن لم يكن ثمة مناص من المخاطرة مرة بعد مرة .

والمخاطرة الاكبر كانت عندما عادت اواخر الحرب الى البيت اثر عمل عضلي طويل ومضن فوجدت اليس تنتظر . كان الليل يوشك ان ينتصف ، وكانت اليس مكلفة منذ فترة برعاية سجينين بريطانيين انقذا من احد سجون النازيين . كانت اسنان السجينين قد تخلعت ، ولثة كل منهما اكثر اهتراء بفعل السجن . وكانت اليس تمضغ الطعام ثم تلقمه السجينين كما الحمام . وبدا واضحا من انتظارها لأمي في مثل هذا الوقت انه ثمة امر هام وعاجل . فكرت امي في امر السجينين ، لكن اليس انطلقت بها الى قرية مجاورة . كان عليهما ان تحضرا الخبز وعلب الحليب الليلية مهما كان الثمن . لكن علب الحليب لم تكن تحتوي على الحليب وحده . كانت القرية المقصودة تبعد خمسة عشر كيلو مترا ، ولا دراجة هذه المرة . ومع الفجر كانت ماما واليس قد عبرتا قنالا لنهر الموز على الحدود ذهابا وايابا ، وغدتا على مشارف بلدتنا ، قرب الجسر . وفجاة انطلق الرصاص . كان ثمة جنديان على زاوية الجسر الغربية يطلقان الرصاص في كل اتجاه . هل تهربان ? لو فعلتا لقتلتا . رمت ماما أرضا بما تحمل وصاحت بالجنديين :

ــ ما هذا ؟ يكاد رصاصكم يمرق بين اقدامنا !

فانحرفت البندقيتان ، وأشار احد الجنديين بالاختباء فيما تابع الآخر اطلاق الرصاص ثواني اخرى . ما ان سكت الرصاص حتى رفعت اليس رأسها طالبة السماح بالمرور ، فانطلق صوت الجنديين معا آمرا بالاسراع . وعلى الزاوية استوقفهما احد الجنديين طالبا علبة حليب . كان واضحا انه يشكو من ألم في مرفقه .

قالت ماما :

ــ هذا للاطفال .

قال الجندي :

ــ أنا طفل .

قالت ماما غامزة :

ــ ولكنك طفل كبير .

وقالت اليس :

ــ تحتاج الى حليب آخر .

وانطلقنا ضاحكتين . ولم تكونا قد قطعتا نصف الجسر حين سمعتا صراخ الجندي نفسه . لقد سقط زميله صريعا . ولا ريب في ان المقاومين كانوا قريبين جدا . تابعت ماما واليس السير كان امرا لم يكن . وعلى الطرف الآخر من الجسر كان جدي ينتظر غير مصدق هذه النجاة ، وكان الضياء قد بدأ وانفلتت اليس بالبكاء وامي تصيح :

ــ كان عليهم ان ينتظروا قتله حتى نقطع الجسر .

وانطلق الثلاثة الى البيت . وفيما جدي يهدىء اليس دخل الجندي نفسه الى البيت هائجا ، فلاقته امي :

ــ اهلا بك . كيف عرفت بيتنا ؟ هل تريد ان تشرب الحليب حقا . هيا يا اليس . اعدي كاسا .

لكن الجندي دفعها ارضا وصاح بالرجال آمرا اياهم ان يجتمعوا في الخارج . كان خالي وبابا وآخرون قد تجمعوا مبكرين ينتظرون عودة الصبيين ، ولم يسمح جدي لاحد منهم بالخروج الى الجسر . لمحت ماما ثلاثة أو اربعة من الجنود غير بعيدين من باب البيت ، عادت الى الجندي وازاحت فوهة بندقيته ، وكأنها صديقة ذات دالة وصاحت به :

ــ ماذا تريد منهم ؟ انهم اقربائي .

هدأ صوت الجندي وبلع ريقه ، لكن ملامحه ظلت شاحبة ، متقلصة وخائفة ، قال :

ــ لا بد انهم من اليســـار .

غالت ماما في دالتها عليه وقالت :

ــ لا تكن سخيفا . هذا ابي ، وذاك خطيبي . سوف نتزوج بعد يومين ، وهذا .. قاطعها الجندي بصوت أكثر وضوحا وهدوءا ، وابعد وقعـا :

ــ لقد تزوجت قبل قدومي الى جهنم هذه بثلاثة أيام .

قالت مـاما :

ــ ولكنك لن تطلق النار عليهم .

صاح الجندي اعلى مما فعل حين دخل :

ــ بل سأطلق .. يجب ان اطلق . هيا اخرجوا الى الساحة .

كان جدي يعب من غليونه نفسا عميقا ، لكانما يعب النفس الاخير . وخرج الرجال فيما الجيران يتزاحمون على النوافذ والابواب . وانسلت ماما الى التواليت ترقب من كوته إعدام الرجال . كان ثمة آخرون يقادون من البيوت المجاورة حتى امتلأت الساحة بالرجال . كان الجنود يلغطون والرجال يتدافعون . بدا ان كلا منهم كان يحسب نفسه أول من سيقع ، وبدا ان كلا من الجنود يريد ان يقتل على طريقته . وجاء صوت سيارة مندفعة من جهة الجسر ، فلوت الاعناق اليها . وقفت السيارة قرب أول جندي ، وترجل ضابط يخاطب الجنود بصوت مدو :

ــ هل سمعتم بانذار ايزنهاور وبمعاقبة كل الماني يسيء الى المدنيين؟ ماذا تفعلون بهؤلاء ؟ هيا اصرفوهم الى بيوتهم وعودوا الى مركزكم .

كانت ماما متيقنة ان هذا الضابط ليس من الـ S.S. هل تكون المقاومة ؟ لو كان من الـ S.S. لقتل الرجال بنفسه . لا ايزنهاور ولا المقاومة هي التي دبرت ذلك ؟ هل كان ضابطا المانيا من المتعاونين مع ستالين كانا سيمنمانه من ذلك . وهكذا عاد جدي بعد دقائق يعب من غليونه ويضحك ، فيما جدتي تبكي وتهزه معنفة :

ـ انت رجل بلا قلب . تركتني وحدي وخرجت !

وفي ذلك النهار تردد ان الالمان يغادرون المنطقة كلها ، مصطحبين معهم الاسرى الروس ، فأقبل الناس يهيئون الاعلام البلجيكية وشارات الفرح . وفي المساء ارتفع العلم البلجيكي في الساحة . لكن عدداً من الجنود الالمان عادوا في الليل فأنزل العلم قبل ان يلمحوه . وتكرر ذلك مراراً في الايام التالية . كان الناس يلعبون مع الجنود لعبة القط والفار ، حتى استفاقوا في صباح غائم على صخب الجنود الامريكيين .

٤ ـ ما امكن تسجيله من اللقاء بإيفا :

كان ربيعاً ساخناً ذلك الذي اندلعت فيه الحرب الاهلية اللبنانية . كانت الحماسة تغلي في دمائنا وكلامنا واحلامنا . وعلى الرغم من ان بوادر الانكسار سرعان ما راحت تصدعنا ، لكن الامر كله كان لايزال في بدايته . وفي البداية دوما من الاحتمالات والاغواء ما فيها .

في احد مقاهي دمشق التقيت إيفا ، وكان مصطفى . كانت تبدو صلبة رغم الانهاك الذي ينضح به قوامها الفارع ، وصوتها المشروخ بالدخان . ولعل الصلابة كانت تتقد في عينيها ونتوء وجنتيها اللفحتين الحادتين اللتين بدوتا متناقضتين مع شقرة الشعر الموشاة بشيب خلقه آنذاك مبكراً جداً .

لست ادري كيف جرى الكلام بيننا في بدايته . كان ثمة آخرون كثر . وكنا نشرب البيرة جميعاً ، ما عداها ، فقد كانت تشرب النبيذ . وقد همست لمصطفى منكراً ذلك . فالنهار لا يزال في مطلعه . والحق انني كنت في بداية ذلك اللقاء انكر واعجب من ايفا كلها . لم اكن قد التقيت من قبل بامرأة اوربية بمثل هذا القرب . وعلى الرغم من ادعائي الكثير فيما يخص المرأة ، فقد كان من الصعب عليّ ان ابلع بسهولة ذلك الذي كانت إيفا تأتيه . فهي تشرب النبيذ كما الماء . تدخن نوعاً من السجائر

القصيرة ذات الرائحة المنفرة ، لم اكن قد رايته من قبل . لعله كان جلواز او جيتان .. ولم اكن ادخن بعد .. كانت ضحكتها تصخب احيانا ، فيما قدمها لا تهدأ ، وقد علت احدى ساقيها الاخرى بموازاة الطاولة . كانت توشي كلماتها العربية بالكثير من الانكليزية والقليل من الفرنسية . كان من الصعب عليّ حين تنطلق عجلى في عبارة ما ان اتبين مقصدها ، فيما مصطفى يباري انطلاقها بالانكليزية ، وانا اهمس في اذنه كل حين ، لاعنا عبقريته التي تفجرت بغتة ، ولاعنا من فرض عليّ في بداية دراستي ان اتعلم الفرنسية .

كان على مصطفى وعليّ ان نعود الى حلب في اليوم نفسه . ورحت بعد ساعة او نحوها أنقر قدم مصطفى بقدمي تحت الطاولة ، مستحثا على النهوض ، ثم صحت به على مسمع الجميع :

— يا اخي ادعها الى حلب وخلصنا .

وبعد دقائق كنا نتوجه الى احد اقبية (الحصر الابيض) لتحضر إيفا حقيبتها .

★ ★ ★

لم تكن رائدة في المنزل حين وصلنا . وقد جعلني ذلك اجفل وافكر في انه لن يكون من السهل عليّ وعلى مصطفى ان نبرر اصطحاب هذه المرأة معنا الى عقر الدار . لكنني تعللت بهواجسي ان رائدة لها هي الاخرى ادعاءاتها الكثيرة فيما يخص المرأة والرجل والتحرر وما ادراك . وهجست أيضا في أن مغازلات مصطفى التي لم تعد مواربة ، سوف تخفف عني امام رائدة ، على الرغم من انني حاولت — مثلما حاول مصطفى — اثناء ساعات السفر الطويل من دمشق الى حلب . كانت إيفا تجلس بيننا في المقعد الخلفي من ميكرو باص يزعق في منتصف سقفه ذلك المكبر ، واولئك الطربون الفظيعون الذين يقال انهم شعبيون ، فلا نجرؤ على الاحتجاج ، كي لا نتهم بالانسلاخ عن اصلنا الشعبي العتيد ، او كي لا نؤخذ بالتلوث البورجوازي والمديني .

كان الحديث يدور كل مدار طوال الطريق . هي تلح على ان يتحدث كل منا عن نفسه بالتفاصيل . ونحن نلح عليها ان تفعل ايضا . ماذا لدى ابن باكير ولدي" حتى نتشدق به هو يعمل في احدى منشآت سد الفرات في الرقة ، وأنا أعمل مدرسا . هو يكتب الشعر ويعشق وانا قارىء وزوج مضون وطازج . كل منا يماحك ، ويسهر ، ويدعي انه يحمل صليب هذه البلاد . ماذا يساوي ذلك كله ! اما هي ، فقد بدا منذ النتف الاولى أن لديها الكثير . وقبل أن تأتي رائدة ، كنت قد رتبت الاشتات التي بت" اعرفها عن إيفا ؛ فيما كانت تدندن بلحن أوروبي ناشز تحت الدوش البارد ؛ ومصطفى يهيء الطعام في المطبخ .

خلدت الى ان رائدة سوف تسعد حين تعلم ان ايفا هذه مناضلة من تلك البلاد البعيدة القريبة . تلك البلاد التي نلفها صباح مساء ، ونحلم بها صباح مساء . ليس المهم أن تكون فرنسا أو بريطانيا او بلجيكا او المانيا . وإيفا تناضل منذ سنين هنا معنا : من بلد عربي الى آخر ، وتكتب الشعر والابحاث . إيفا تناضل منذ سنين هناك معنا ايضا ، من بلد افريقي الى آخر . ولم اكن قد علمت بعد غير النزر اليسير مما حدثتني به باسمة عن نضال إيفا ضد النازية وهي بعد شابة غريرة .

لم تطل غيبة رائدة . كان لقاء حارا وبسيطا بين المرأتين ، جعلني اتخفف من هواجسي ، فيما مصطفى يتقدم نحو ايفا ، أكثر ثقة ، ويناكدني هامسا :

ــ حظك دائما يفلق الصخر . إيفا ورائدة ستكونان صديقتين حميمتين . كش ملك .

ولم يكن امامي الا أن أبلع غيظي . فقد كان اللعين أدرى برائدة التي لا تلبث ان تغدو صديقة حميمة لمن قد أفكر فيها ، فتقطع علي" الدرب .

كان في البيت ثمة متسع لنوم آخرين على ارض الصالة ، أو على الصوفة العريضة التي تتصدر الصالة . اما غرفة النوم فلم تكن رائدة

لتسمع بمبيت أحد فيها سوانا . ولعلي تقلبت كثيرا قبل ان اغفو وانا ألعن ابن باكير ، احسده ، اتخيل ما عساه ان يكون قد وصل اليه مع إيفا ، اراهن على أن إيفا لن تستجيب له ، فاطمئن ، واحار فيما يجذب فيها ؟ صدرها الناحل ، نتوء كتفيها ؟ حنجرتها البارزة ؟ ووركاها الضامران ؟ وانكر من نفسي أن تفكر في تلك المرأة التي تجاوزت الاربعين ، وانا الذي لم يسبق لي قط ان جرؤت على اشتهاء من تبدو اكبر مني .

* * *

كانت رائدة قد سبقتنا الى النوم . فعملها يبدأ في الساعة السابعة صباحا . ولعلي قد بالغت في السهر مع مصطفى وإيفا كي اؤخر خلوتهما ما وسعت . وحين افقت كانت الساعة قد تجاوزت العاشرة . تقلبت واصغيت . لا حراك في البيت . حاولت ان ادقق فيما ارتسم لي من إيفا . ضحكت لانها قضت طفولتها تتنقل من قرية الى اخرى في شمال المانيا بسبب عمل ابيها في الجيش . عبرتني اسماء القرى والمخافر التي قضيت طفولتي متنقلا بينها ، بسبب عمل والدي في الدرك . فكرت في أن ذلك لم ينفعني في شيء ، ربما اورثني حسرة دائمة على المكان . اما إيفا فقد اكدت بصوت يغالب زعيق الميكرو باص أمس أن تلك النشأة قد مكنتها من اكتشاف العالم مبكرا ، رويدا رويدا ، كما قوت طموحاتها ومقدرتها على التصور .

حاولت أن أرسم صورة واضحة لعامودة ، الدرباسية ، قبور البيض ، العضامية ، انحاء شتى من الجزيرة ، ما قبل ذلك لا اثر له في النفس ! اسماء كانت تتردد في ذكريات البيت العجوز المتقاعد . إيفا رسمت بشفافية وبهاء بيوت القرى الالمانية النظيفة المسورة بالحدائق . بيوت المانيا الشمالية ، عكس ما في الجنوب . حسنا . وذلك الزميل الفض الذي غدا ضابطا وغزا مع النازيين قريتها . هو ذا يرفع نظارته ويجيبها كيما كانت تتكلم مع مدير المدرسة بجوار البيت . حسنا ،

وإيفا لم تنس بعد اول اغنية ترنمت بها مع اصدقائها من الاطفال الالمانيين. لم تنس بعد اليوم الاول لدخولها المدرسة ــ بعد ان استقر والدها في بلجيكا ــ حين سالتها المعلمة :

ــ من اية قرية انت ؟

قالت إيفـا :

ــ انا من الصـين !

وكانت في الثامنة . ضحكت من هذا الذي يتقلب على سريره ولم يسمع بالصين ربما قبل الثانية عشرة من عمره. حزنت لهذا الذيلايذكر البتة يومه الاول في المدرسة . حاولت ان اتذكر اليوم الاخير ايضا ، فعجزت . اما إيفا فقد نالت في يومها الاول عقابا مبرحا . ضربتها المعلمة على جبهتها لامر تجهله . أورثها الضرب الما حادا في الراس اياما . وذهب ابوها الى صديقه المدير الذي حقق معها امام زملائها وزميلاتها ، فشهد الجميع ضدها . ومنذ ذلك اليوم تدعي إيفا انها احست أن قولك الحقيقة لا يعني أن الآخرين سيقولونها . بل انهم قد يقفون ضدك إن قلتها .

غادرت السرير مشتبها في ان ركاما من العقد ينخر دخيلة إيفا . الم تؤكد انها كانت تشعر بعداء الجميع لها ؟ وانها كانت منزوية ، تكره المدرسة والبيت ، ولذلك فرت مع الفجر اسابيع قبل أن يعثر أبوها عليها ويودعها مدرسة داخلية كاثوليكية ؟

٭

في الصالة كانت وحدها ، مستلقية وقد جمعت كفيها تحت رأسها، فركت عيني بلحثا عن ابن باكير . بدت الصوفا فارغة . لا بد انه نام معها على الارض . لعنة الله عليه . اذا لم يكن الامر كذلك ، فلماذا تبدو الصوفا بكل هذه الاناقة والترتيب ؟ أم ان الحضارة كلها قد نبعت اليوم من ابن باكير أمام إيفـا ؟

تقدمت متمليا الغطاء الرقيق الذي يرسم منعرجات جسدها ، سوى الصدر . الغطاء منسحب قليلا عن الركبتين . الساقان تبدوان قائمتين . لا ، انهما تضيئان رويدا رويدا . ارتميت على الصوفا فانفرج جفناها . احسست ان نفسي تهدا . سالتني بعد لأي عما يجعلني صامتا فتلجلجت وذكر لساني المدرسة الكاثوليكية ، ووددت ان احدثها عن الشيخ كامل الذي يعلمنا القرآن بالعصا . وددت ان أؤكد لها ان الظلم متشابه ، لكني خشيت ان ابدو سخيفا. اكتشفت انه لم يبق في النفس من عهد الشيخ كامل سوى العصا . اما ايفا فها هي تدعي ان المدرسة الداخلية قد علمتها الانضباط والنظام . انها لا تنكر ما ملأ عمر المدرسة من قهر . كانت الصلاة فور رنين الجرس الصباحي امرا رهيبا .استخدام اليدين اثناء الكلام ممنوع . العينان ينبغي ان تتسمرا في الارض عندما تخاطب المعلمة ، فيما الجذع منحن ، واليدان فوق السرة .. حسنا ، لكن ذلك كله وسواه قد اورث الانضباط والنظام . والشيخ كامل يضحكها . هي تضحك وانا انطوي على التاذي والمغفرة له . لقد احزنني مرضه وموته بالامس القريب . هي تخبط الفراش بساقيها نشيطة ، وانا انهض متثاقلا . اجفل على صوتها مستنكرا ما بي . اسمعها تلعن المدرسة وصباحها الآلي ، تدندن وتلغو انها مذ كانت طفلة ، تود حين النهوض أن تشرع ذراعيها وتفتح النوافذ . كان ذلك محرما عليها في البيت وفي المدرسة ، فهو حسب العرف عادة عمالية ، كما وضع الساق فوق الساق . وراكبت ساقيها فانزاح الغطاء الرقيق الى اعلى وغامت عيناي . خيل الي أنني اراها بذلك اللباس المدرسي الازرق الموحد الكبير الذي يغطيها حتى منتصف الساق . لا نتوء للثديين فيه . لا ريب ان هاتين الساقين الآن مثلما كانتا في تلك المدرسة ، معتمتين بالجرابات السوداء والاحذية السوداء . فركت عيني فضاءت الصالة وتدحرجت كلماتي وكلماتها ، ولست ادري كيف افسحت لي بجوارها . تمددت خائفا وراغبا . تمنيت ان تظل تتكلم وتدعني قريرا بقربها . صحوت على رجفة صوتها وهي تذكر باسم وباسمة . ادركت ان كلاما مهما قد فاتني. لم أجرؤ على مقاطعتها . كانت تغص ، توشك ان تبكي . لا ريب انهما

كانت قد نأت عني . لا ريب ان باسم وباسمة قد تمددنا بيننا . لعنت عجزي في العربية وفي الفرنسية . خمنت انها تهذي ، اذ كيف يجند في الجيش ذلك الطفل الفلسطيني الناحل الذي لما يحلق ذقنه بعد ؟ كيف يرفض باسم التجنيد ويلتحق باحد المعسكرات في الغور ؟ ما شان ذلك ببيوت الملاكين وغير الملاكين في المانيا او في حلب ؟ انها تمطرني بالاسئلة وكانني المسئول عن هذا العالم : لماذا لم يكن الاولاد جميعا يلعبون معا خارج المدرسة ؟ أولاد الموظفين هنا واولاد العمال هناك ؟ ما ادراني يا ايفا ؟ لماذا لا يسهر في نادي حلب الا الاعضاء من علية القوم ؟ لماذا كان الموظفون يبدون اعلى مرتبة على الرغم من ان راتب الكثيرين منهم ليس افضل من دخل اي من العمال ؟ ما ادراني يا ايفا ؟ تلك بلادك وانت هل تتحدثين عن طفولتك المبكرة ام عن كهولتي المبكرة ؟ انها تعود بي الى الوراء كثيرا . ولا بد ان باسم لم يعد اليوم ذلك الطفل الذي كان ربيع ١٩٦٧ قبل الهزيمة بشهور. كانت في مؤتمر الكتاب الآسيويين والافريقيين . تلك هي صيدا ، القلعة التي يغني لها مرسيل خليفة هذه الايام ، وايفا تلتقي باول فلسطيني يحدثها عن قضيته .

تسال الطفل :

ـ انت لبناني ؟

يؤكد باسم :

ـ انا فلسطيني ؟

تسال ايفا :

ـ انت لاجيء ؟

يؤكد باسم :

ـ انا فلسطيني .

تسال ايفا :

ـ اين تعيش ؟

يقول باسـم :
ـ في المخيـم ..
ويشير الى البحر
تسأل ايفـا :
ـ كيف ؟ أنتم من الكشافة ؟

يهزأ منها باسم ، ويروح يشرح كيف قدم أهله من تلك الجهة ، على مسافة كيلو مترات ، ورأسه يومىء الى الارض المحتلة . الطفل يؤكد لها ان الفلسطيني هنا ليس مواطنا . من المسموح له أن يعيش هنا كسواه ، بلا باسبورت . أجل ، كان ذلك مسموحا على نحو ما قبل عشر سنوات من لقاء ايفا في حلب . وايفا تتعجب من ان احدا لم يحدثها قبل باسم عن فلسطين ، على الرغم من انها كانت قد زارت عدة بلدان عربية . باسم هو الذي قال لها ان اسرائيل قد أخذت ارضه ، فلم تصدقه أول مرة . قال انه عربي فاحتارت في امره . قال انه لم يولد في ارضه ، وان اهله كانوا قد زرعوا قبل طردهم من ارضهم وردا جميلا امام البيت ففرض عليها الحزن ، هو الذي كان الالم يقربه لانه لم يشم رائحة تلك الورود . باسم هو الذي اذكرها بحديقة جدها بعد نيسان مديد . وراحت تترنم مغالبة عسر الترجمة :

يا جدي
لن أنسى تفاح حديقتك
طعم الارض حين كان التفاح يسقط عليها
في نهاية حديقتك كانت الطيور تنتظرني
كان العالم كله ينتظرني
حين تأخذني يا جدي ، لتكن رحلة طويلة .

هدوء ما ، عاد يلفني . انه يعصف بي بالاحرى . والنفس تخلو من شوائبها . وهي تروي انها كتبت القصيدة حين كانت في بداية الثلاثينات

من عمرها ، والخلافات تتفاقم مع زوجها ، والد زويا . وكركرت ضحكتها فجأة وهي تهزني :

— زويا هي باسمة . هي التي سمت نفسها كذلك . لقد حدثتها عن باسم كثيرا قبل ان يلتقيا .

تساءلت عن زوجها وعن الخلافات، ولم تكن رائدة وزواجنا الحديث بعيدين عني . قالت انها كانت قد غدت بلا عمل منذ سنين . كان هو يحبذ ذلك وكان من الصعب عليها ان تجد عملا ، اذ تجاوزت الثلاثين ، وليست مؤهلة في اي اختصاص . كانت تتفجر نزوعا الى الحرية ، وصلتها بافريقيا وبالماركسية تتوثق . وزوجها ينأى عنها ، وباسمة تعجز عن وصل ما ينقطع بينهما . في تلك الاونة نشرت كتابين بسعر رخيص حتى يتمكن الجميع من قراءتهما . وقهقهت لاوهامها . قالت انها كانت تشبه نفسها بالبيت المهجور . وعادت تترنم مقالة عبر الترجمة :

انني اكاد اخرج من نفسي
انا حديقة بدون سياج
وسوف اغدو صباحا
ولكن بدون شمس

وناس صوتها حتى الصمت . هنيهة ثم اردفت كانما باتت تتكلم وحيدة:ان السوفييت قد ترجموا من احد الكتابين قصيدة جدها وحديقته . عدت بها الى باسم فقالت انها تقلت من بيروت الى القاهرة ، وهناك كتبت تحت عنوان :

الآن استمعوا الى صوت فلسطين .

لقد انعطف باسم بحياتها . باسم وهزيمة ١٩٦٧ ايضا . وتيقنت انها لا تتكلم عن نفسها وحسب ، بل عني وعن رائدة ومصطفى . عنا جميعا . كانت على وشك السفر الى فيتنام الملتهبة ووطأة باسم لا

تبارحها . لكن الهزيمة عطلت السفر . لقد تأكد لها ان اصدقاءها اليهود يحتلون أراضي أخرى. وحين حاولت من بعد، مع بعض رفاقها في المنظمة، دراسة الحرب الايام الستة، رفض الرفاق اليهود الآخرون حماستها للامر. والتمع لها ومضا وبقينا الفارق ما بين اليهودية والصهيونية . كانت مع رفاقها جميعا في تلك المنظمة البلجيكية التي نسيت اسمها ، حريصة على الخروج مما سمته مشددة على مخارج الحروف بالخروج من الجلد القديم للشيوعية في بلجيكا . كانت قضيتهم الاولى تجديد الماركسية . وضحكت أسبانة ، وربما هازئة . لقد جعلها بابسم والهزيمة تغادر المنظمة وبلجيكا . ماذا فعلت بدوري هنا اكثر من ذلك ؟ ماذا فعل مصطفى ايضا رغم اختلاف المنظمتين اللتين كنا ننتمي اليهما ؟ ومثلما كانت تنتظرنا هنا الفجيعة من بعد ، كانت تنتظرها وهي تؤوب الى مصر .

في مصر بدا لها الناس كسالى ، يؤكدون ان بابا ناصر سوف ينقذهم . نجوم الصحافة والفكر يقضون الليل في النوادي ويتصيدون النساء . بينهم من كان يهمس منذ ذلك الحين ان الوقت قد ازف للحكي مع اسرائيل . وبينهم من كان يؤكد ان سورية هي سوسة البلاء . اسرائيل كانت تريد سورية ، فلما دافعنا عنها ، كان ما كان . آخرون كانوا يهمسون شامتين : انها غلطة روسيا . والتقت في ذلك الخريف بأميركيين يستخرجون الغاز من السويس . والشركة التي يعملون فيها تابعة للجيش الاميركي . كانت الصدمة والتناقضات والمفاجأة تضغط عليها جميعا في البداية . ثم راح نسغ جديد يجري . مصر أخرى بدأت تملأ كيانها . مصر عظيمة ، تتنفسها في الهواء ، تتقراها في تفاصيل ومجاهيل، تكبر بها وتفرح وتبكي لها ايضا . سرت الطمأنينة في وانا اقرأ هذه المصر في عينيها وفي رجفة صوتها . ولم آبه لدهشتها اذ لم تلتق في مصر بمن يعرف اسرائيل . قالت ان اسرائيل بدت لها مجهولة كالقمر . اجفلني تشبيهها ونغص هناءتي بها وبمصر . ثم اجفلني ونغص علي اكثر عزمها اثر شهور في مصر على زيارة اسرائيل . هكذا عادت الى بلجيكا ريثما تيسر لها بعد أسابيع وكالة صحفية تلك الزيارة .

احسست كانما لدغتني فنأيت عنها بفتلة . فكرت في القمر وفي اسرائيل وفي الاسرار التي كان جدي يبثني اياها عنه ، وعن النجوم . فكرت في جدها وحديقته . ولعلها قد هرفت بقول كثير قبل ان استطيع سماعها من جديد . كانت يدها تمسح على شعري . اختلطت علي الشهوة بالحنان . خيل الي ان آلهـا كبيرة تخاتلني . فإيفا تقارب امي ، وهذا بيتي ، وتلك فلسطين ، والقمر نفسه عزيز علي ، مهيب وبهي مثل جدي ، وجدها نفسه قد احببته ، وفي النفس ما زالت بقية باقية من الفضول والمكابرة . لقد بت قادرا على ان افهم انها تذكر بالفة حارة الفندق الصغير الذي نزلت فيه لدى وصولها الى تل ابيب . وفي اليوم نفسه قابلت مسؤولين في الهستدروت . وفي اليوم الثاني قابلت آخرين في المابام، وسمعت الناس يشتمون دايان وينعتونه بالغباء . وفي الايام التالية التقت بصحافيين يعارضون الاستيلاء على اراضي الدول المجاورة . وحين صادفت يائيل ابنة موشي دايان ومعها يوسف محنون لم تكلمهما . وفي كيوبتزات المابام التقت باخرين يدعون انهم يعيشون حياة شيوعية كاملة، لكنها اصطدمت بهم ، وعلا صوتها كانما تصيح في وجوههم :

ــ البلجيك انجزوا في الكونغو اضعاف ما انجزتم هنا ، ومع ذلك فالكونغو ليست لنا .

قالت ان شابا من بينهم رد عليها ساخرا :

ــ هذا غلطكم . الارض لمن يعمل بها . .

فثارت ثانية كانما هي في ذلك الكيوبتز :

ــ ارضكم ؟ باي حق ؟

وضحكت متابعة :

ــ اجابتني امراة في مثل سني : بحق الله . وايدها الشاب . فسالتهم : اهذا كلام ماركسي ؟ اهذا كلام بالاحرى ؟ وغادرتهم غير آسفة، فيما عجوز يبربر خلفي : منذ اربعين سنة جئنا الى هنا كماركسيين .

جئنا قبل قيام الدول بدهر ، لنأتي بالماركسية الى اولاء العرب . اين كنت انت ؟ نحن اليوم نعمل كالبغال من اجل تلك البورجوازية العاهرة . ماذا تعرفين انت ؟

واكد لها آخرون ممن عرفتهم هناك انهم مرتبكون . وانهم ربما كانوا مضطرين للحرب . ومع ذلك فثمة شبان على نحو خاص ، شبان صغار وكثيرون يتركون اسلحتهم ويمضون للدبابات ولجيشه . واذ غادرت اسرائيل ظلت شهورا عاجزة عن الكتابة في بلجيكا . لكنها راحت تتحدث في بعض التجمعات عن فلسطين ، اسرائيل ، العرب ، حتى عادت الى المنطقة من جديد مع ابنتها ، والتقت باسم ثانية في احد المعسكرات في الاردن .

تعجبت في سري لانني لم التق بها في تلك الايام . كانما لم يكن ثمة في الاردن ولا سورية سوى معسكر واحد . لقد كنت في معسكر ما . وكان مصطفى في معسكر آخر . ولعلها حدثت مصطفى بما اسمعه الآن منها . لقد كان علينا ان نلتقي جميعا منذ تلك الايام . كنت مثلها اعاين مبكرا صعوبات العمل الفدائي . وحسدتها اذ اتيح لها ان تحضر المؤتمر الفلسطيني في الجزائر اواخر ذلك العام . لم يكن بعيدا عنا ما عاشته بنفسها هناك . كان ثمة جماعات اوربية عديدة مؤيدة . وكانت محاولات الاحتواء والتناحر تتلامح بين الفصائل . ومن الجزائر عادت ثانية الى عمان ، واستضيفت في فندق فخم ، حيث قابلت كمال ناصر ، وطالبت بزيارة المعسكرات ، فأكد لها ان ذلك صعب عليها كامرأة . ولم يجدها انه تأكد بنفسه من زيارتها قبل أسابيع لاكثر من معسكر ، ولا ان ابنتها ما تزال في احد تلك المعسكرات . هكذا غادرت الفندق الى فصيل آخر ومعسكر جديد ، لتقضي شهرا دون ان تلتقي زوربا التي ستغدو باسمة . وقبل ان ينقضي الشهر كانت قد رافقت مجموعة من الفدائيين في عملية صغيرة ومضمونة . ورأيت كفها ينبسط على صدري ، ووجهها يغدو قريبا جدا ، وصوتها يهمس :

— لقد استعدت في تلك الفترة القصيرة شبابي الاول ، شبابي البعيد ، شبابي البعيد ، حين كان النازيون في بلجيكا .

واردفت مطبقة الجفنين :

— ولم اكن متزوجة بعد .

والفيت جذعي يميل اليها ، وصدري يحتويها . لا ، لم اكن ارغب في ذلك . لم اكن اجرؤ عليه ايضا . لعلي كنت منوما . وحين افقت كانت تفتح الباب والجرس يواصل رنينه . وعلا صوت مصطفى الذي تسمر هنيهة في فرجة الباب وهي خلفه . كان يحدق بي كالابله ، ولم يلبث ان قهقه وراح يخبط جنبيه بكفيه العريضين ، مندفعا نحو المطبخ وهو يصيح :

— لا عليك . سوف اتسمم بلقمة وآخذ حقيبتي .

ففطنت الى انه سوف يسافر الى الرقة ، واستدرت ابحث عنها ، لكن باب المطبخ قد غيبها .

*

غادرنا مصطفى ذلك الضحى العالي وانا لم افق بعد من مفاجأة دخوله علينا . لعلي كنت قد غفوت في حضنها الرؤوم . لعلها كانت تهدهدني ، تحكي الحكايات . لم تكن النشوة وحدها . ربما كان الامان ، هناءة الوليد ، غبطة العصافير ، نقاء الياسمين . لكن رنين الجرس يشرخ سكينتي بغتة . يتواصل الرنين وهي تهم بالنهوض فأشير اليها ان لا . تنسحب الخطى من خلف الباب وينأوشني القلق ، يتجاذبني الاثم والبراءة . تتمدد الى جواري . تشيع الدفء في العالم . اخلد اليها وتندغم في النفس . يمتلىء الصدر بالنجوى . يعود الهدوء اعمق . تلوي النشوة بالقلب وتؤجج دماءنا . هل جاء مصطفى وخبط جنبيه وغاب في المطبخ وخرج مع حقيبته ؟ هل قرع الجرس ثانية ؟ لم اعد متيقنا من ذلك ، فنحن معا منذ زمن بعيد وغامض . ولا بد ان نكهة كل منا تسري في نسغ الآخر . كيف صادف اذن انني ولدت في عام زواجها الاول ونهاية الحرب ؟

لقد كانت تعشق والد زويا/باسمة . كان قد غدا هو الآخر دهانا . وشقيقها قد ترك البلدة والدراسة الى لندن . كانت عذراء ، لم يمسها رجل . جاءتها الدورة الشهرية حين جاءت الحرب . ولم يكن خلال سنين ثمة عشق سوى للمقاومة ، للشجر الكثيف ، للمطر . وهي لا تدري كيف طلع في حياتها ذلك الشاب الذي انعطف بها . تزوجها وجعلها تترك العمل ، واذ انتهت الحرب جعلها تجري خلفه الى المدينة . جعلها امرأة طيعة ، تملأ وقتها بالقراءة ، تكتبهما تحسب انه الشعر، تكتب ما تحسب انه النقد لما تقرأ ، تزور القلاع القديمة ، تستفيق على جسدها . يؤذيها ان صدوها ضامر الى هذا الحد . يستهويها احد اصدقاء زوجها الكثر. جاك كهل وسيم . قاتل ضد فرانكو وهو في الثامنة عشرة . يحنو جاك عليها اذ تسقط على سلم البيت وترث المًا دائما في الظهر . لا يختفي الالم الا حين تكون مع رجل ما في هذا العالم . يأخذ جاك بيدها الى الرسم . مذ كانت طفلة في المدارس الالمانية لم ترسم . يمشيان معا طوال الليل في المدينة . تلتقي شعراء طالعين مثلها ، فنانين ، تمتلىء بالحرية . وجاك يحرضها على العمل . تعمل مدرسة للثقافة العامة في مدرسة خاصة . يستنكر جاك ان تعيش مع زوجها هكذا . يسافر زوجها مع حلول العطلة المدرسية . يدعوها جاك الى رحلة . يسكر الجسدان في الغابات . تهجس بالطلاق . لا تدع زوجها يلمسها بعد الرحلة . لم يكن جسدها قادرا على ان يحيا الا مع رجل واحد . يصر زوجها على حرمانها من كل شيء لقاء الطلاق . تصفر له وللقانون الذي يحفظ لها نصف ما يملكه الزوجان . أهلها يرفضونها مطلقة سوى شقيقها البعيد . يصطحبها جاك مع حقيبتها وكلبهـا من باب المحكمة الى منزله . تقبل على درس الماركسية . ترفض تطويب علاقتها مع جاك في زواج رسمي . تكبر زويا بعيدا عنها . المجلات تنشر لها كل ما تكتبه . النقاد يحتفون بها . تعمر بالشجاعة . تغدو اقدر على فهم العالم وحبه . تنضوي في تنظيم جديد ، لكن جاك الفقير اللاحق بالمتاعب يفقد ثقته بالماركسية ، فيما يمتلىء نسيجها بها . تنبق الخلافات بينهما . تعيده الدولة الى الخدمة كطيار سابق . يتزوج زوجها الاول وتعود اليه زويا . تنفرج الزوايا بينها وبين جاك . تغادر الى

الكونغو لتعمل سكرتيرة في السفارة ، تبدأ حياة جديدة في افريقيا ، وفي بـلاد العـرب .

لعل ساعات قد انقضت على ما نحن فيه قبـل ان انهض فزعا . ابحث في عتمة الصالة عن الساعة . اهرع الى المطبخ حيث ضوء الشمس يسطع من الشرفة الصغيرة التي تركها مصطفى مفتوحة كعادته . تضحك مما بي وتعجب . لقد فات موعد عملي منذ ساعة ونصف . ورائـدة ستعود بين لحظة وأخرى . ربما كانت تصعد سلم العمارة الآن . هيا يا ايفا . امر العمل يهون اما امر رائدة ؟ وسابقتني في ترتيب الصالة وهي غارقة في ضحكها مني . لكن رائدة تأخرت كثيرا . هيأنا طعام الغداء ، وبرد الطعام قبل ان تعود . خفف تأخرها من اضطرابي . نسيت عملي لاول مرة في حياتي . وحين دخلت رائدة كانت ايفا تتضور جوعا ولا تجرؤ على ان تمد يدها . ولم يكن ضحكها ليتقطع . كانت جذلى ، يطفـح الحبور والنشاط من عينيها وصوتها وحركاتها . ولم اجرؤ على النظر في عيني رائدة اثناء الغداء . لم اجرؤ على التحدث اليها . حمدت لايفا انها شغلت رائدة بكلام وضحك متواصلين . وما ان انتهينا من الغداء حتى أسرعت الى حقيبتها وودعتنا وانا انفلق من الغيظ . لقد سمعتها تؤكد على اننا سوف نلتقي . وقد تعرج علينا اثناء عودتها من سد الفرات . هي ذاهبة اذن الى ابن باكير . ولكن متى اتفقا على ذلك ؟ وماذا يكون اذن هـذا النهار الذي قضيناه معا على ارض الصالة ؟

★ ★ ★

٥ ـ هـوامش :

٢ ـ عصر النهار التالي عادت ايفا من الرقة ، واكتفت بسلام هاتفي مع رائدة . كنت في العمل ، وهكذا : لا وداع . بدا لي الامر كما لو انـه فراق مؤقت . سوف نلتقي بعد قليل ، بعد ايام على الاكثر . وعلى الرغم من انني تصالحت مع امتداد غيابها وانقطاع اخبارها ، لكن الامر لم يكن

سهلا في البداية . اجل ، لقد افتقدتها في الداخل طويلا ، ثم اغفت طويلا، حتى زوت بيروت قبيل الحرب . كان ثمة أصدقاء مشتركون . وتذا ذكرها في اكثر من مجلس . من احد مكاتب جريدة السفير ، الى الحلقات التي توزعت الناس في قاعة جمال عبد الناصر في جامعة بيروت العربية ابان احد المهرجانات التي كانت تحفل بها بيروت . وايفا اذن مختفية منذ سنوات . بعضهم ممن تعود ان تصله منها بطاقة ما اثناء سفراتها افتقد ذلك . ولم يعد يقنعه ان اضطراب البريد في بيروت سبب كاف . بعضهم يشتبه في أن يدا ما قد امتدت اليها . وما اسهل وما اكثر ما يقع ذلك في بيروت أو في سواها من العواصم العربية الهائلة . بعضهم ألمح الى انها ربما قد تكون قد بدأت مسارا جديدا في حياتها ، بعيدا عن هذه المنطقة من العالم . كنت انصت في البداية صامتا ، متأملا ومنكرا ، ثم غدت ايفا شاغلي في تلك الزيارة الى بيروت ، حاولت ان اتقصى اخبار ابنتها ، اخبار باسم ، فلا ريب انهما ادرى الناس بها . ازعجني انه ليس فيمن لي في بيروت الغربية من التقى باسم او باسمة ، بعضهم سمع بهما من ايفا نفسها كما سمعت . كنت احسب بهما عليمين معروفين في ذلك المدى الفلسطيني واللبناني المسلح من الحدود الجنوبية الى البقاع وطرابلس . لكن واقع الامر لم يبد كذلك . او ان حدود علاقاتي وزياراتي لم تكن كافية . هكذا عدت خائبا ، قلقا ، واسرعت الى مصطفى مكتفيا بنقل خبر صحافي عن ذلك الى رائدة ، ولكن ماذا يستطيع مصطفى او رائدة ، او ماذا استطيع بدوري ان افعل ؟

ثانية راحت ايفا تغيب عن عالمي ، تناوشه كل حين من بعيد . اسائل عنها حين ازور دمشق ـ المخيم خاصة ـ لامر ما . اسائل ايضا عن باسم وباسمة ، واكثر ما فعلت ذلك صيف ١٩٨٢ ، لا جدوى ، واذ قضى مصطفى تقينت من انني دفنت ايفا قبله ، سواء أكانت حية ام لا .

ب ـ ثمة أشتات أخرى اجتمعت لي اثناء محاولاتي اليسيرة البحث عن ايفا ، لا بد ان اسوقها ايضا . ففي بيروت مثلا علمت ان زويا قد بلغت

امها بالاسم الجديد الذي اختارته : باسمة . وان ايفا ضحكت لابنتهـا ولذلك الولد الفلسطيني باسم . ضحكت للعاشقين واحتارت وقلقت ، وان ازدادت يقينا في ان باسمة ابنتها هي ، وان ما لم تفعله ايفا الشابة ايام الحرب ضد النازيين ، سوف تفعله باسمة ضد الصهاينة ، او النازيين الجدد كما كانت تؤثر ان تسمي .

وفي بيروت ، مثلما في اليرموك ، كنت مثل الآخرين الذين يملؤهم العجب قبل الاكبار من موقف ايفا وباسمة منا ، من فلسطين خاصة. واذا كان لقاء ايفا لم يفسح لعجبي وتساؤلاتي حول ذلك ، فان لقاء باسمة قد افسح وان قليلا . وعلى الرغم مما قالته ، فانها لم تنقع غلتي . لقـد كانت الاممية والانسانية قبلهما شعارا ضروريا وجميلا ومقنعا . ولكن ان تجد شعارك امامك كيانا ملموسا ، حيا وحارا ، فذلك ما افتقدته بمثل هذا القرب قبلهما . كانت ايفا قبل ١٩٦٢ لا تعلم شيئا ذا بال عن بلادنا . في الكونغو انفتح لها الباب كما عبرت باسمة . هناك ، قرأت اثناء عملها في السفارة ، نشرات ، الى ان وقفت على ريبورتاج عن منطقة الخليج ، فكاتبت احد الامراء ممن عرفت انه ذو ميول ناصرية ، وله مكتبة ضخمة ، وعرفته بنفسها ، وعبرت له عن رغبتها بزيارة بلاده . ولم يتأخر جواب الامير مع بطاقة الطائرة ، كذلك كانت البداية .

في الخليج رأت مرة من يلبس الكوفية ومن يركب الجمل . رأت ايضا الحمار اول مرة ، رغم انه غدا هناك في هذه الاملة اثرا نادرا ، خارج عمان . في تلك الزيارة عرفت الكويت والبحرين والدوحة والشارقة . رأت العرب الفقراء والانكليز الاثرياء . واسعدها ان مضيفها كان شاعرا ايضا . كان يحتال كيما يوفر المساعدات المكثفة من الانكليـز ليبني المستشفيات ويشق الطرقات . لكن الانكليز كانوا يماطلون ولا يدفعون .

في الزيارة الثانية لبلادنا توجهت الى بيروت . وفي السان جورج التقت الامير نفسه . وقضيا معا اسبوعا . باسمة لا تخفي ارتيابها في صلة امها بالامير . ولكن لم تحدثني ايفا عن ذلك البتة ! تراها حدثت مصطفى

وكتم اللعين عني الامر ! باسمة تسوق اسبابا وجيهة فيما ترى لاهتمام امها واهتمامها هي ايضا بالخليج ومصر خاصة . فلسطين طبعا امر آخر ، مصر كما قالت خزان البشر والخليج خزان البترول . واذ اضفت الجزيرة العربية كلها والعراق والجزائر وليبيا ، اكدت ان ذلك يضاعف من وجاهة اسبابها . ولا انكر ان كلامها اضاء لي زوايا اخرى من الحرب الدائرة بين العراق وايران منذ سنوات .

الزيارة الثالثة التي كانت لايفا الى بلادنا ، بدات بمصر وانتهت بمصر . كانت باسمة بصحبتها في البداية . وكان الامير ايضا . هناك راته باسمة اول مرة وآخر مرة . وايقنت مثل امها انه سيدفع لا مناص حياته ثمنا لطموحاته . كان ذلك صيف ١٩٦٦ . وبعد شهور ، في ربيع ١٩٦٧ ، عادت باسمة الى بلجيكا ، وزارت ايفا وحدها العراق ، قابلت الاكراد واتصلت بالشيوعيين في السجون . ومن العراق الى بيروت وصيدا وباسم فمصر . هكذا رات نفسها ترتبط بهذه البلاد . تقرا عنها ، تفكر فيها ، تنشر كتابا بالفرنسية عن سيل الاهانات المسمومة التي تقدم لنا ولامثالنا في العالم ، تقابل القادة ، وانصاف القادة ، وارباع القادة ، حكاما ومعارضين ، من اقصى اليسار الى اقصى اليمين ، وكانت تنتزع تفاؤلها انتزاعا . انه معنى حياتها الجديدة ، على الرغم من كل المؤيسات ، كانت الفجيعة الاولى سنة ١٩٦٧ ، ثم كرت السبحة ، وباسمة تستعيد بأسى سنوات ايفا الاخيرة . كانت تحترق بنيران بلادنا ، من السودان الى ظفار الى ... بيروت خاصة ، بيروت شر الختام او مسكه ، في كل عرس بات لايفا قرص ، ماذا اذن لو علمت بمصرع مصطفى منذ سنوات ؟ ولكن على اية يد قضى كل منهما ؟ باسمة متيقنة فقط من موت باسم ، مثل يقيني من موت مصطفى . اما امر ايفا فلا تستطيع ان تجزم فيه رغم السعي والسنين . ولم استطع ان ارجح امامها كفة الموت . اليس الاختفاء شكلا عريقا للموت في ساحة صراعنا ، الطارف منه والتليد ؟

ح — عليّ ان اعترف ان كل ما سقته لا يكفيني ، وبالتالي لا يرضيني . انني موقن انه لم يكن لي ان ادع ثانية واحدة تضيع ، ولكنني

ايضا لم افكر قط ان الامر قد يجري يوما كذلك . كنت اعيش مع إيفا ، مع باسم ، مع مصطفى .... كنت اعيش اليوم بسنة ، والسنوات بيوم ولم يكن في هواجسي شيء اسمه الوثيقة ، بل انني دائما ما اخلط الوثيقة بالخيال ، الحياة ليست بالنسبة لي وقائع فقط . والموت ايضا . التاريخ نفسه ، هل هو الوثيقة وحدها ؟ التاريخ والحياة ، اليسا اغنى واصدق من الوثيقة ؟ ولو لم يكن الامر كذلك لكان على المرء حقا ان يعيش على نحو آخر . كان عليّ ان لا اسوق ما تقدم كما فعلت . بل حتى فيما فعلته ، كان عليّ أن اسأل مثلا باسمة عن سنواتها في عمان قبل أيلول ١٩٧٠ ، بعده ، عن سنواتها في بيروت ، قبل ١٩٨٢ ، بعدها . كان عليّ ان اعرف على الاقل بدقة اسم المنظمات التي انتمت اليها إيفا .. كان علي ان اعرف ما فعلت باسمة في تونس .. كان ..

مهما يكن من امر ، فانني بحاجة الى ان اعزي نفسي ايضا ، لا ان اقرعها وحسب ، وسوف يكون العزاء جميلا إن كان في هذا الذي اثبته هنا ما قد يبهج قيس ذات يوم . لقد ولى كل شيء الا بكاؤه . انه يدفعني دفعا الى الامام . لا يفسح لي من بعد ان اتلفت الى الخلف . ينقذني من محنتي بين إيفا فباسمة . يلعب بيأسي من لقاء باسمه ، بيقيني من موت ايفا ، يعافيني من الكساح ، يجعلني امعن ابعد واعمق في هذا المدى ، حيث تنبض باسمة وإيفا ، مصطفى وباسم ، حيث اعيش .

اللاذقية ١٩٨٧

★ ★ ★

جائزة الشعر الاوروبية لادونيس

انطون المقدسي

الحركة والابداع - مناقشة

عيسى بعجانو

تعليق على كتاب:

التوراة جاءت من جزيرة العرب

محمد البهنسي

أنا داعية المستقبل!

الكسندر فيودوروف

ترجمة: عادل العامل

أخبار

جائزة الشعر الاوروبية لادونيس

انطون المقدسي

ذكرت المجلات الادبية والصحف اليومية الفرنسية والبلجيكية (ومنها الاخبار الادبية ـ افريقيا الفتاة ـ لوموند ـ الفيغارو ـ المساء ـ الاومانيته وغيرها) في آب وايلول من هذا العام ان الهيئة الدولية للشعر منحت جائزتها للشاعر العربي ادونيس ؛ ونشرت بعضها بهذه المناسبة دراسات تحليلية لشعر الشاعر ، ركزت فيها على معناه العالمي (او الانساني) وعلى ارتباطه في الوقت ذاته بماساة لبنان والانسان العربي في لبنان ، موجهة اصابع الاتهام الى امريكا وهيمنتها الامبريالية على العالم . وكان من الطبيعي ان تستمد شواهدها من قصيدة ادونيس المعروفة والمنشورة منذ

عام ١٩٧١ « قبر من اجل نيويورك » التي كانت قد ترجمت الى الفرنسية ونشرت قبل الجائزة بقليل مع قصيدتين اخريين هما « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » و « هذا هو اسمي » . ويبدو لي ، مما الاحظ منذ حوالي ثلاث سنوات ، ان شعر أدونيس بدا ينتقل في فرنسا (وربما في بلدان اوروبية اخرى) من الاوساط الشعرية والادبية الى محيطات اوسع قد تشمل عددا لا يستهان به من المثقفين . فقد ترجمت له حتى الآن خمس مجموعات شعرية هي على التوالي : اغاني مهيار الدمشقي ؛ التحولات والهجرة في اقاليم الليل والنهار ؛ المطابقات والاوائل (مختارات) ؛ قبر من أجل نيويورك ؛ وقصيدة « اسماعيل » في طبعة مزدوجة اللغة تحت الطبع . أضف محاضراته في الكوليج ده فرانس بعنوان « الشعرية العربية » (*) . ولو كانت قد ترجمت مجموعته الاخيرة « كتاب الحصار » لوجد فيها قراء الفرنسية ما يثبت باللون والايقاع — وهما الحجة الاقوى — بربرية الحضارة الحديثة عندما يضعها الانسان — وكثيرا ما يضعها — في خدمة غرائزه .

تتألف الهيئة الدولية للشعر من مجموعة تضم نخبة من اكابر الشعراء والمفكرين والادباء الاوروبيين ، مقرها مدينة ليبج (بلجيكا) ، وهي تمنح جائزتها كل عامين لشاعر يتجاوز شعره مجال بلاده ولغته ليصبح عالميا . وتستند في انتقاء الشعراء الى ثلاثة معايير جديدة حقا بالتشديد عليها :

١ — المستوى الابداعي المتميز لشعر الشاعر .

٢ — المعنى الانساني العالمي (او الكلي اذا شئت) لهذا الشعر .

٣ — كون جذور شعر الشاعر تنغرس من جهة في ذاكرة الانسان الاقدم ، ومن جهة اخرى في معركة الانسان الاحدث من اجل الحرية .

(*) القسم الاكبر من هذه المجموعات نشر دار « سندباد » بباريس المتخصصة تاليفا وترجمة ، بالادب والفكر العربيين . وادق الترجمات واكثرها مطابقة للاصل العربي ترجمات آن واد مينكوفسكي .

ولا تقيم الهيئة أي وزن لانتماء الشاعر القومي أو الايديولوجي أو الطائفي . فمن الشعراء الذين منحتهم جائزتها في السنوات الاخيرة اليوناني بيتسوس والبرتغالي تورغا والبولوني زفيجيوهربارت .

واتساءل ، وانا اتامل في الدراسات التي وضعت بمناسبة جائزة ادونيس (وكتابها بالمناسبة من المرتبة الاولى بين ادباء فرنسا) فمنهم مثلا الشاعر آلان بوسكه والناقد اندره والتر .. عن السبب الذي دفع هؤلاء الاعلام – كلهم وبدون استثناء – الى ابراز الصور القوية والمجازات العنيفة لتقديم لوحة ملحمية عن نيويورك هي بمثابةادانة قاطعة للغطرسة الامريكية : الان بيان الشاعر العربي وضعهم الى جانبنا في واحدة من أعنف معارك التاريخ ؟ أم لان البيان – اياه – حرض فيهم عاطفة ما كانت مضمرة ؟ قد يقال انهم درسوا آخر ما نشر لادونيس بالفرنسية وكانوا صادقين في دراستهم . الا ان الدراسة ، اية كانت موضوعيتها لا تستدعي بالضرورة وقوف عدد لا يستهان به من الادباء الى جانب الحق العربي . الواقع ان الشاعر صوت الشعب . ويبدو أن الشعوب في العالم المتقدم وفي العالم المتخلف ، اخذت تضيق ذرعا بالعنجهيةالامريكية التيتشتري حكام الدول ليكونوا عملاء لها. وهذه اكبر اهانة يمكن ان تلصق بشعب ما . وهاك بعض الامثلة استمدها أولا من عناوين الدراسات الرئيسية والفرعية (ادونيس في نيويورك – شعر عربي في نزهة حرة عبر شوارع المدينة ، يذكر بيروت) أو (ادونيس يحفر قبرا لنيويورك – عربي يصب لعناته على المدينة فيما تلتهم النار لبنان) .

ومن النصوص حيث تتكاثر العبارات الجارحة : (اللقاء الممتنع بين المدينة والشاعر) أو (شاعر عربي في مدينة الترف والبؤس ، الاسمنت والزجاج) و (مدينة تقوم على قوتين هما اليوم من طبيعة القدر : المال والقوة) .

والابلغ تعبيرا هو الشواهد المقتبسة من القصيدة ذاتها في ترجمة ممتازة .

نيويورك

حضارة بأربع ارجل ، كل جهة قتل وطريق الى القتـل ، وفي المسافات أنين الغرقى .

★ ★ ★

نيويورك ،
امراة ـ تمثال امراة
في يد ترفع خرقة" يسميها الحرية ورق نسميه التاريخ
وفي يد تخنق طفلة اسمها الأرض .

فالحرية مصلوبة ، يزيد في شناعة صلبها انها جعلت وسيلة سخرية في مقابل خنق الاطفال وغير الإطفال .

« الم يعد غير الجنون »

يقول الشاعر في مكان آخر ـ

نيويورك ـ هارلم

من الآتي في مقصلة حرير من الذاهب الى قبر بطول الهدسون ؟ انفجر يا طقس الدمع ، تلاحمي يا اشياء التعب . رزمة" صفرة ، ورد ياسمين والضوء يسن دبابيسه ، وفي الوخز تولد الشمس . هل اشتعلت ايها الجرح المختبيء بين الفخد والفخذ ؟ هل جاءك طائر الموت وسمعت آخر الحشرجة ؟

والشواهد في الدراسات المذكورة كثيرة ، وكلها صور فجة ، مولولة اقتطعت من لوحة ملحمية اغفل الدارسون الغربيون (لا أدري لماذا) احد الجوانب الاساسية في حين انه يمثل الحضارة التكنولوجية في بعدها الاكثر عنفا ... وانتاجا ، مفارقة هذه الحضارة ، اعجوبتها ووحشيتها أقصد « التقمصات » التي تحدثها الآلة المسقطة في الموجودات ، اناسا واشياء . فكل شيء يمكن (وهو جائز عندما تكون القوة بيدك) ان يصبح كل شيء . وهنا يفسح الشاعر المجال لخياله

بحيث يقرن مثلا ابا العلاء المعري مع نيكسون والمريجوانا مع آي .بي.م او يجعل الماضي حاضراً والعكس ، كما يقرب الامكنة فدمشق في نيويورك ونهر العاصي في نهر التيبر ... وغيفارا قد اضاع الحرية في حين يسافر يوحنا المعمدان مع راسه المقطوع ...

ولكنهم راوا بالمقابل قدرة الشاعر على الرؤيا ، فاطلقوا عليه اسماء مختلفة منها : رائي ـ عراف او نبي بمعنى النظر الذي يمتد الى ابعد من الحاضر (من المؤسف ان الكلمات العربية لا تتطابق تماما مع مقابلها الغربي بسبب اختلاف المنظور الحضاري) وفي رايهم ان ادونيس توقع عام ١٩٧١ مذابح ١٩٨٢ والغزو الاسرائيلي الوحشي الذي مهد لها ودبرها وربما ان المقطوعة التالية تثبت ما يذهبون اليه :

هارلـم ،
الزمن يحتضر وانتَ الساعة :
اسمع دموعاً تهدر كالبراكين ،
الح اشداقاً تأكل البشر كما تأكل الخبز
انتَ المحاة لتمحو وجه نيويورك ،
انتَ العاصفَ لتاخذها كالورقة وترميها .

هذه القدرة على الاحاطة والشمول ، بالاحرى القدرة على النفاذ الى اعماق الموجودات هي التي نقلت ادونيس من المستوى المحلي الى المستوى العالمي .

وهي التي دَفعته ايضاً الى تجديد ـ بالاحرى تحديث ـ الكتابة الشعرية العربية ، او الى تحويل الكلام الى كتابة اذا تحرينا الدقة . ليس وحده بدون شك . فمجلة (شعر) استقطبت عددا لا يستهان به من الشعراء منهم المؤسس يوسف الخال وانسي الحاج وغيرهما ، الا ان ادونيس كان بينهم اوسعهم مدى وأبعدهم نظرا ، فالذي يقرأ « قبر من اجل نيويورك يلاحظ بسرعة ان الشاعر قطع كل صلة لـه

بالتراث الشعري العربي لا من حيث الوزن والقافية وبقية مستلزمات الشعر العمودي ، فهذه كلها تبدو ثانوية بالقياس الى « الرؤيا » واقصد هنا الحساسية (تحسس الاشياء) والتاليف بينها بحيث تنقلك الى عوالم تختلف جذريا عن عوالم الشعر العربي المألوفة افنحن امام شعرية جديدة ؟ بدون شك ، وربما امام بوادر عروبة اخرى سوف تجد يوما طريقها الى العروبة الاولى . وبالفعل فان أدونيس يبحث عن اجداد وضعهم التاريخ العربي الرسمي على هامشه في حين انهم من صميمه ، منهم الصعلوك عروة بن الورد والنفري الصوفي .

والحق ان ادونيس تجاوز « قبر من اجل نيويورك » والمقطوعات الشعرية التي وضعها في السبعينات عندما كتب (مفرد بصيغة الجمع) وهي لوحة لا يمكن للدارس ان ينسبها الى أي من الاجناس الادبية المعروفة لا عندنا ولا عند الغربيين . أفتمثل البيان الشعري المستقبلي؟ ربما . الامر المؤكد انها ستكون من قمم الشعر . ولكن ايمكن ان تترجم الى لغة غربية ما ؟ لا ادري .

هذه« المستقبلية » هي التي تحمل من الشعر ثورة ، قد تكون ابعد الثورات مدى او اقدرها على التأثير في المستقبل . كما تجعل من الشاعر ثوريا بالمعنى الادق والاكمل للكلمة . وثورية الشاعر هذه ، وحده انتبه اليها بين المعلقين الشاعر آلان بوسكه . وهو يبدي بهذه المناسبة ثلاث ملاحظات اساسية :

الاولى ، الشاعر ملتزم بعصره (لا بايديولوجيا معينة) ينيره من الداخل .

الثانية ، الشاعر واقعي وفي الوقت ذاته يعيش في المطلق ، وكانه يبحث عن المطلق في الواقع .

الثالثة ، الحقيقة ليست اجتماعية او سياسية ، بل هي في القول فالقول وحده يستطيع ان يستخلص نقل الواقع الاجتماعي وغيره الى مستوى البيان

والقول الاول هو قول الشاعر .

* * *

الحركة والابداع ـ مناقشة

عيسى بعجانو

« الحركة اولا ، ولا صوت قبلها ، الحركة فالعمل، والعمل ابداع ، والصوت في طلب الحركة ، الحركة طلب للانفلات من المكان ، طلب للوصول الى المكان الفارغ . ليكون الكون المستقبل . »

يقول انكلز عن العمل.: الشرط الاساسي للوجود الانساني كله .. العمل خلق الانسان نفسه ، وذكر في كتاب ديالكتيك الطبيعة عن الدور الذي قدمه العمل في تحويل الانسان من قرد ـ قد مر عبر اليد ـ فيقول في هذا التاريخ : لم تعد القردة تستخدم ايديها في السير ، فانتصبت قاماتها ، وراحت تحركها ..فعملت، وصنعت فهي / اليد / هيات بداية السيطرة على الطبيعة ، واثرت على الحنجرة ، بمعنى اليد خلقت

العمل ، والعمل خلق اللغة ، وبالعمل واللغة تطور دماغ القرد الى دماغ الانسان .. ان التطور ــ تطور الدماغ ــ كان نتيجة لتطور اليد ــ وهي مفتاح هذا التطور ــ التي انتجت العمل ، وظهور العمل يعني ظهور المجتمع و (اللغة)(*) .

لنضع هنا هذه التساؤلات : من دفع ذلك القرد /الانسان/ للوقوف على خلفيتيه ؟ ومن قال للقامة انتصبي ؟ واليد ، هل هي حقا المفتاح ؟!. والسؤال الاهم ، كيف بدات الحركة ، ومن بداها ؟!

نشأة اللغة ..

اللغة قيمة فكرية قبل قيمتها الصوتية ، والصوت جاء بعد الحركة ، ولا صوت قبلها ، وكل صائر يحمل حركته ــ فالبكم ، والحيوانات .. لها الكلم الذي تقوله . فاللغة / فكرا / تبادل معرفي داخلي عندما تكون فردية / مغلقة على الفرد / ، تكون مكرسة في الذاكرة ، لا تحتاج للنطق او الرقص ، او ... فعندما يعرف اي كائن النهر ، او الطير لن يكون بحاجة لاطلاق صوت ان كان لنفسه يحتاج النهر او الطير ، الا من قبيل اعلام بقية حواسه التي لم تر النهر ، فيصرخ بما يدل على ذلك او يرقص ما يعلم عنه . ثم ، هي / اللغة / تبادل معرفي خارجي بالضرورة في حياة المجتمع كافراد يتبادلون المعارف ، وهي تبادل معرفي داخلي مغلق على المجتمع ، وقد تصير كلها تبادلا معرفيا خارجيا مع شعب آخر له لغته المختلفة .. فاللغة بين النمل رقصات ، وعند كائنات اخرى / حيوانات ، انسان .. / رقصات ، واصوات ، وتطورها يستند على حاملي اللغة.. (التطور : التوليد ، التركيب ، الفكر ، والشمولية ..) وفي هذه (لغة (لغة الفرد) وتلك (لغة الجماعة) يسبق النطق بالعبارة ، او التعبير الحركي الراقص / يسبق ذلك تكون داخلي ــ فكري ــ لها / والكثير من الكلم الذي يفكر به المتحدث لا ينطقه ، وكذا عندما يقوم الانسان بصياغة ما ، فان له في فكره ادراكا لها ، ادراكا متكونا لشكلها ، وغايتها .

(*) مجلة المعرفة ــ سورية ــ ع / ٢٢٥ / سنة ٢٤ ت ١٩٨٥ ــ دور العين ، واليد .. حنا عبود .

الحركة .. غايتها :

ــ ١ « ان الانسان من أجل ان يمتلك الطبيعة بما يلائم حياته ، يحرك قوى الطبيعة المتعلقة بجسمه ــ اليدين ، الساقين ، الرأس ، والاصابع ... الخ ــ وهو بفعله في الطبيعة عن طريق الحركات يحول الطبيعة ، ويحول ذاته » فرانكلين » .

وانتصاب الجسد الذي جعل اليدين سائبتين « اسند اليهما وظائف جديدة ، صنع وظيفية « انكلز » .

لنسأل مجددا : من قال للقامة انتصبي ؟ من قرر أن الانسان يريد أن يمتلك الطبيعة ، ويحول بها ؟..

لا عمل دون اليد ، كما لا حركة للعربة دون عجلات ، وكذا لا عربة دون وقود (الطاقة) ، وكل كائن يتأثر بالمجالات التي يقع ضمن فعلها ، والانسان / الكائن الحي ، الكائن الحسي / ذو قوى داخلية كامنة وحركته المستطاعة (الوليدية = مع صيرورته) والمتحرضة (الحسية) والقدرة التخيلية ، والحدسية ، يقدم الحركة التجريبية ، والاختبارية (البحث والذاكرة) ، والكشف ، والانتقاء ، فصار الى ارتقاء واليد هي الدولاب .

الاسئلة التي تهل هنا : هل ينتهي الابداع بانتهاء حركة اليد ؟ او العين ؟ : ام ينتهي الابداع بانتهاء الوعي ، او الذاكرة ؟.. ام بانتهاء المعرفة ...؟..

٢ ــ الجنين قبلا : كائنان منفصلان ، البيضة ، والحيوان المنوي ، يتوالدان في مكانين مختلفين ، قسم هادج (راقص) ، وقسم متحرك (ساعي) ،. يرقصان / يصدران أصواتا / ويتحدان في واحد (قوى تجاذبية = كيميائية ، وليس خطأ ان نقول : انها قوى فكرية ، والخطل هنا يعادل الخطأ في اعتبارهما يتجاذبان بالغريزة / ..

وينمو هذا الكائن ، ويكون الراس اكبر الاجزاء ، فيبدو هو المسيطر على الجسم المرتبط به ،ثم يجمع الارادة (خواص وراثية ، وفزيولوجية..) ويصير المدير .. فالحركة تبدأ مع الولادة بمكانين وزمانين مختلفين ، وتنتهي في مكان ، وزمان مجتزأ ، مغفل حتى حدوثه .

٣ ـ حتى اللغة التي ادركها العقل ، دفع بها اليد حينا ، والعين احيانا ، ومرة براسه وقد يرقص كاملا ـ ذلك ـ بحثا عن اسلوبية تعبيرية عما ادرك ، او يريد الحوار به .. والكثير من الحوارات تتم عن طريق اصوات أخرى تقدمها اهتزازات ما بالرقص ،والتواترت ،ومثلها مخاطبات العقـول الالكترونية ، وحوارات الكائنات الحية في تأديتها واجباتها ، وارشاداتها ، والحصول على حقوقها .

٤ ـ والبيت الذي هو الرحم ، وهو في ذاكرة الدماغ ، ذاكرة الفرد، لم تره العين ، ولا اليد بنته ، انما هو انتقام ذاكري حسي لذلك المحيط الذي مكث فيه الجسم زمنا ، وتسجل في الدماغ ، وتحسست اليـد سطحه الداخلي تماما فما ان خرج الوليد / الانسان / الى الفضـاء الارضي حتى التجأ الى جوف آخر ، قربه ودناه الى الجوف الاول (الرحم) انه الشكل البسيط الاملس ، الذي يمكن السباحة فيه (انه المرقص الجميل الذي لا يجهد اليد بصناعته ، ولا يجهد العين في البحث عن خباياه) : لكن الدماغ (الادراك) الذي دفع اليد للعمل . وللعمل اكثر ، واجهدها ، واجهد الجميع ، دائما يولد اشكالا جديدة ، بـدءا من الخطوط البسيطة حتى وصل الى أدق التفاصيل . ثم الى ملايين الخطوط والاتصالات ، والعلائق ، الى البحث عن مكان ولادي آخر ، بحث عن الفراغ ، من اي نبت ، ليضع فيه الولادة الثانية ، ولادة غـير هذا الذي تعود صناعته وتعود رؤيته ، ليصنع العالم الذي ادركه .

واليد ، مفتاح هذا التطور .. ؟

١ ـ نعلم ان المفتاح يأتي في المرحلة الثانية ، ان لم يكن في الثالثة... يوجد الصرح / داخله الكنز / ، والصرح مداخل ، وغير المفتوحة تحتاج

الى المفتاح الصرح هنا هو الانسان ، / هـو المجهول = الكنز / يعني الوصول الى التطور ، القفز الى الحقيقة .

والمداخل ..؟

المداخل هي تلك المتاهات ، والطرق المسدودة ، والنقاط التي تـم عبرها الاكتشاف ، واليد هل هي حقا المفتاح لهذه المداخل ؟ تحديدا هل اليد هي المفتاح في صناعة المعول أ هل هي التي كسرت الجوزة . لانها رأتها كرة خفيفة ... هل اليد كانت واسطة العين ؟ ..

٢ ــ وربما صدمت قدمه / والهاء هنا للانسان قبلا / بحجر لـم تكن العين تراه ، فتدحرج ، فرأته العين ، ومكثت الحركة في الذاكـرة فدفع بحجر آخر ، وآخر ... وربما الذي تحرك جذع شجرة ، ثم قال لليد اصنعي الدولاب ، وصنعت ، لم يكن .. وصنعت ، وصنعت حتى كانت المجلة ، ومن حينها بات فاعلا ، وله مخلوقاته البسيطة ، والمركبة.

٣ ــ حركة اليد ، واللسان استجابة للادراك الفكري ، اليد كانت ولازالت الجواب ، وحامل المفاتيح التي تصنع في الدماغ ، المفاتيح التي تدرك قبل وجودها ، وتحسن بعد تجريبها بواسطة اليد . والادراك [شكل داخلي = لغوي شكلي] عمل ، ولغة ، لا كما يقول : / اليد خلقت العمل، والعمل خلق اللغة ، وبالعمل ،واللغة تطور دماغ القرد الى دماغ انسان/ انما اللغة والتركيب من بنيان الدماغ ، وتطوره ، تطور معرفي ، ذاكري/ ذاكرة صائرة (وراثية ، بنائية ، بصرية ، حسية) / . فتخرج اللغة صياغة مدركة حسية ، صياغة مدركة حدثية / فعل ، لغة ، عمل ،حدث/ وصياغة مدركة توقعية مستقبلية ، استقرائية حدسية .

وهنا يجب التفريق بين الذاكرة لدى شخص ، ومعرفته (ادراكه) لذاكرته واستخدامها فيما اذا تكلم معنا أم لا .. الذاكرة طاقة تحفزية تمايز الافراد بالابداع ، وبين الذاكرة كموروث انساني مقدم من جيل الى

آخر ، وكيفية نقل هذه الذاكرة ، وهل هي تنقل بالقص (صوت) اما كتابة ، اما من الاثر .. اما .. انها كلها مجتمعة ، اقنية ارسال ، ودفاتر، وتخزين معرفة للاجيال ، ومن الاجيال .. « الحلم اولا قبل النهار ، وكائنات الاحلام قبل كائنات اللغة » ..

٤ ــ وللاهمية : اليد التي تحاول القيام بما تتلقى من اوامر ، هل يصل عملها الى مستوى الادراك في الدماغ ؟. نعلم جميعا ان اليد لها قيمة محدودة في المدى ، والحركة ، اما الادراك ، والحدس ، والتخيل والذاكرة فوق المحدودية .

يقول ادونيس :

اسمع في ذاكرتي اجراسا
اكتشف انها ارحام ، واطفال
واسمع في الاجراس الارض الثانية
« تحولات عاشق »

ومنها :

ارى الماء يصير كتابا ، والكتاب افلاكا وشواطىء
وارى النجوم احلاما
الحلم شجرة
الشجرة امراة ، ومستقبل

انها الوصول الى الكون المستقبل / الممكن ام المستحيل ؟ / مثلها قصيدة / انا الذي رايت ــ محمد عمران / وما يقوله يوسف الخال في / صلاة في الهيكل / فلتكن لنا هذه اللحظة ،

الحجر سماء جناحها نحن / .

ولننظر في لوحة دالي عن الحرب الاهلية ، وكذا تمثال آلهة الينبوع السورية مكتشفات ماري ، وكيف راى الفنان الفلسطيني مصطفى الحاج الرحيل وتحولات الراحلين .

ـ العين ...

١ ـ المشاهدة ، والحسية تنتقل الى الادراكية / ارى السفينة ابحرت ضخمة ، وصوتها عال ، وعندما ابتعدت في عمق البحر كانت تصغر / الادراك يقول لم تصغر السفينة ، ولم تقف المحركات عن الدوران، والضجة ، لكن الادراك يقول : هذه المشاهدة صحيحة ضمن قواعدالمنظور الرياضي ، والنسبي ، فالمشاهدة ، والضجة لم تتغير بالنسبة لركاب السفينة ..

٢ ـ وقبل الادراك الكائن غير موجود .. كم هناك من كائنات حولنا لم ترها العين ، ولم تجتسها اليد ، حتى جاءت المكبرات البصرية ، ونحن نرى الماء يسيل متصلا ، لكن الحقيقة ان الماء يتدفق من الصنبور متقطعا، وكذا الشعاع الضوئي ، وجد انه موجات (فوتونات = جسيمات) .. .. هذه الجسيمات ، والجراثيم ، لم تكن موجودة قبل ادراكها (بمعنى لم تكن موجودة بأية قيمة معرفية) .. الشيء أصبح مدركا بنسبة ما ، يعني أصبح صفة ، شكل قيمة ما (أين ؟) .. في مكانه وفي الذاكرة ، والدماغ بصفته التوليدية ، والتحريضية ، والهدف الارتقائي ، يبث هذا الناتج الاكتشافي للذاكرة .. ومن منا لم ير بعينيه أن الشمس تدور حول الارض، والحقيقة أن الارض تدور حول الشمس ، واكثر .. كل شيء نافع ، لا تنسى ، تذكر ، تذكر كل شيء ..

ـ خاتمة ...

والى الآن ، مايزال هنالك الكثير من اللغة (فكرا) يدركها الانسان ولا يستطيع التعبير عنها ، فيوكل باشارات ، وحركات من هذا الطرف او ذاك .. وكلنا يعلم كيف يحاول الفرد منا ان يحول لغته التي يعرفها الى حركات يشترك بادائها معظم اعضاء الجسم عندما يحاور آخرا بلغة غير لغته ، ويمكن لليد ان تقوم بحركات استدلالية ، وتعبيرية ،واستنجادية مع الآخر ، ومثاله المسرح الايمائي .

فاللغة قيمة اسلوبية (ذات شكل ، وذات صوت) واليد يمكنهـا ان تقدم الشكل فهي تتحرك ، ويمكنها ان تقدم الصوت ، فهي تتحرك ، اليد صانعة ، اليد وراء صناعة الانسان ، اليد تقوم بالهبش ، والتشذيب، وربما اكثر الاعضاء تجاوبا مع الدماغ ، وهي ليست كذلك دون دربة ، ليست كذلك دون حوار متفاهم بين الادراك واليد . ليكن اي منا ، فهو يرى الكاس (مدرك شكلها : كيف هي وعاء اجوافه اسطواني ، جداره رقيقة) يأتي الامر لليد ان ترسمها ، تحاول فلا تنجح ، ويشهد على ذلك العين ، وادراك الشكل الناتج .. ثم محاولة ، ومحاولة فنصل الى الشكل الصحيح ، فاليد هي حاملة كل اداة ، وصائغة لها ، لكنها ، ليست هي التي ادركت تلك الاداة قبلا ، ولا هي وضعت كل غاياتها ، وامكانياتها.. واليد لها قيمة بصرية ، وهي التي كتبت ، ورسمت وغنت ، وبنت ، وزرعت انها اليد التي زرعت نصف الحقل البارحة ، واليوم تكل الجزء الآخر ببذور اخرى ، وتبدأ من نقطة النهاية ، انها العين التي تدلنا ، وهي التي ترغب باضافة الالوان ، وتمايز المزروعات ، بأزهارها ، واوراقها . انها العين ، واليد التي هزت الاوتار وان لا تخطىء في ذلك بواسطة العين ، وان تبني حجرا فوق الحجر الذي سبقه ، والى جانبه ، ومس لونه ، وغير لون ، كما احبت العين ، وكما استطاعت اليد .. كما ادركت الغايـة .

★ ✶ ✶

تعليق على كتاب :

التوراة جاءت من جزيرة العرب

محمد النبهان

قرات كتاب « التوراة جاءت من جزيرة العرب » تاليف الدكتور كمال صليبي ، وترجمة الاستاذ عفيف الرزاز ، وبسبب اهمية الموضوع الذي يتصدى له الكاتب ، وبسبب الخطورة التي يمكن ان ينتهي اليها، وجدت من المفيد ان اعلق على هذا الكتاب ، مشيرا الى نواحي الضعف التي تلمستها فيه،وحسب معرفتي، فقد يساعد عملي الكاتب ،او يساعد غيره ممن يستهويهم الخوض في هذا الموضوع ، في اغناء البحث وتقويمه ... ولقد علمت ان مقالات كثيرة كتبت حول ذلك ، الا انني مع الاسف لم اطلع عليها ، وارجو ان لا تكون مقالتي قد جاءت متاخرة او غير ذات جدوى .

اول ما يسترعي الانتباه في هذا الكتاب هو موضوعه الذي يشير اليه عنوانه : « التوراة جاءت من جزيرة العرب » وهذا يثير سؤالا كبيرا في اطار من الدهشة والاستغراب ، لماذا يطرق الكاتب هذا الموضوع ، هل هدفه خدمة الحقيقة ، والحقيقة فقط ، لا ادري ولكنني احسست بكثير من الريبة والشك في عمل الكاتب ، وهذا بسبب الصراع الدائر بين اليهود وورثة التوراة الرئيسيين الذين يطمعون بالاستيلاء على المنطقة العربية، التي يزعمون انها كانت موطنهم القديم ، وبين سكان المنطقة العرب ... ورغم ان الكاتب يحاول في بداية الكتاب ان يدفع هذه الريبة وهذا الشك عن نفسه ، في صدور القراء ، فيلتجيء الى القرآن ، بشكل يدعو الى المزيد من الريبة والشك ، يقول الكاتب ص ١٤ : « وقد تبدو مقولة هذا الكتاب في منتهى الغرابة للوهلة الاولى ليس فقط بالنسبة الى اليهود والمسيحيين الذين اعتادوا على الفكرة بان ارض التوراة هي فلسطين ، بل ايضا بالنسبة الى المسلمين الذين اخذوا هذه الفكرة عن اليهود والمسيحيين .. والواقع هو ان القرآن الكريم يقول بكل وضوح ان مقام ابراهيم كان بمكة (سورة آل عمران ٩٦ — ٩٧) وليس هناك في النص القرآني ما يشير الى اية علاقة بين بني اسرائيل وارض فلسطين ... انتهى كلام الكاتب الذي حرك مزيدا من الريبة والشك في نفسي ، فالواقع ان القرآن لا يشير ابدا الى ان مقام ابراهيم كان بمكة ، بمعنى الاقامة الدائمة التي قصدها الكاتب ، ونص الاية التي يشير اليها الكاتب : « فيه ايات بينات مقام ابراهيم ، ومن دخله كان آمنا ، ولله على الناس حج البيت من استطاع اليه سبيلا » وواضح من النص ان المقصود بعبارة مقام ابراهيم هو المزار المسمى بهذا الاسم بجوار الكعبة ، والاية كلها ترد في موضوع الحج .

يعتمد الكاتب في كتابه على محاولة قراءة فصول من التوراة في نصها الاصلي ، قراءة صامتة ، اي بدون تحريك للاحرف للوصول الى ترجمة لهذه النصوص مختلفة عن الترجمات المعروفة ... ومحاولة الكاتب لدى تتبعها تثير في نفس القاريء اعجابا ، وتشعره بتمكن الكاتب من اللغة

العبرية القديمة ، تمكنا يزيد على تمكين كل الذين ترجموا التوارة خلال العصور المختلفة ، مع العلم ان الكاتب نفسه يقرر : « من الاضمن للباحث في التوراة ان يعتبر لغتها العبرية لغة مجهولة عمليا يجب تفكيك رموزها من جديد بدلا من معاملتها كلغة مكشوفة الاسرار فيما عدا بعض الغوامض » . (ص ٥٨) ان كلام الكاتب الانف الذكر يدفعني الى الشك في قيمة الترجمة التي وصل اليها ، فمادام يقرر ان لغة التوراة لغة مجهولة فكيف لي ان اثق بترجمته لها،والمعارضة لكل الترجمات القديمة، ولكل المفاهيم المتعلقة بها ، واصحابها جملة وتفصيلا اقرب منه الى هذه اللغة سواء من حيث الانتماء او من الناحية الزمنية . وخصوصا ان المترجمين السابقين ليست لهم اي مصلحة في طمس الامور التي تعرض لها الكاتب ، بل على العكس من ذلك ، يفترض ان هؤلاء جملة يتعاملون مع نصوص مقدسة بالنسبة لهم ، يتوخون الصدق في التعبير عنها الى اقصى الحدود ، وان الارض التي دارت عليها حوادث التوراة هي ارض مقدسة بالنسبة لهؤلاء ، ولا يمكن للعقل السليم ان يتقبل امكانية قبول هؤلاء المترجمين الجهل او التجهيل بهذه الارض وعلى النحو الذي يذهب اليه الكاتب .

بعد ان اعتمد الكاتب على نصوص مترجمة للتوراة تتضمن اسماء مواقع معينة ، وفق طريقته ، راح يقارن هذه الاسماء باسماء مواقع مشابهة في منطقة عسير ، في غرب الجزيرة العربية ، وربما ذهب احيانا الى ابعد من هذه المنطقة ليجد المشابهة المطلوبة ولو اقتضى الامر الدخول في المناطق المجاورة مثل الحجاز واليمن ونجد كما في صفحة / ١٥٨ / ويلاحظ ان هذه المقارنات تأتي متشابهة احيانا ، وفي احيان اخرى تأتي غير متشابهة ابدا ، فيضطر الكاتب الى قلب الاحرف او التقديم او التأخير فيها ، او حذف بعضها بدون قاعدة ، كما يضطر احيانا الى ترجمتها من العبرية الى العربية ، لتأتي متفقة مع المنحى الذي يسعى اليه ، وهذا غير جائز علميا ، ونورد هنا نموذجا من الكتاب ، لنوضح طريقة الكاتب في الترجمة وفي مطابقة الاسماء . جاء في الصفحة ١٤٥ ــ ١٤٧ : فرفع

لوط عينيه وراى ان كل هـ ـ يردن سقى باتجاه شحت ، وهي بجانب سدم وعمره ، انها كجنة كارض مصريم باتجاه صعر ، ولهذا اختار لوط لنفسه ككل ككر هـ ـ يردن ، وارتحل لوط من قدم.. وسكن لوط في اكهو ف الككر ، ونصب خيامه حتى سدم « القطعة مترجمة من التوراة ، ويضيف الكاتب : « وهذه الترجمة الجديدة للنص العبري المكتوب بالاحـرف الساكنة تقدم مجموعتين من أسماء الامكنة ، احداها تشير الى ثلاثة مواقع في دائرة ريدان (ككر هـ ـ يردن) اي محيط جبل هروب وهي شحت وسدم وعمره ، والثانية تشير الى موقعين في انحاء اخرى هما مصريم ، وصعر ، ومواقع المجموعة الاولى تقارن ايجابيا مع مصريم بانها جنة في الخصوبة ، والمواقع الخمسة كلها مازالت توجد باسمائها في عسير اليوم ، وتقع الثلاثة الاولى في منطقة جيزان حيث يتوقع الباحث ان يجدها . ويقع الموقعان الاخيران في جوار ابها الشديدة الخصوبة ، وهو الجزء من السراة الذي يحظى بمعظم الامطار ، ونورد فيما يلي تحديدا للمواقع الخمسة باسمائها الحالية :

١ ـ شحت هي اليوم الشخيت (شخت بلا تصويت) في جبل نبي مالك جنوب شرق جبل هروب ، وشرق وادي صبيا مباشرة .

٢ ـ سدم ، او سدوم ما زال الاسم موجودا ، وقد طرا عليه تبديل في مواقع الاحرف فاصبح دامس (دمس بلا تصويت) ووادي دامس هو الرافد الاقصى غربا لوادي صبيا .

٣ ـ عمره ، او عموره هي الغمر على منحدرات جبل هروب فوق وادي دامس .

٤ ـ مصريم من الاكيد ان الاسم هنا لا يشير الى مصر وادي النيل ، بل الى ما هو حاليا قرية المصرمة ، وتلفظ محليا المصرامة ، في جوار ابها .

٥ ـ صعر او صوغر وهي الصعراء (صعر) ايضا في جوار ابها ، وهناك اكثر من صوغر في انحاء مختلفة من عسير .. (ص ١٤٥ ـ ١٤٧) .

يبدو واضحا ما اشرنا اليه ، حول اسلوب الكاتب ، مما يجعل القارىء غير مطمئن ابدا للنتائج التي يتوصل اليها ، فالقطعة الانفة والمستندة الى نص توارتي مترجم وفق طريقة الكاتب ، يلجأ فيها الى مطابقة الاسماء الواردة باسماء انتقاها من خلال رقعة واسعة في منطقة جنوب ووسط عسير ، مع إن المفترض وفق النص التوارتي ان تكون قريبة من بعضها بصورة افضل مما ذهب اليه ، كما يقتضي منطق النص ، هذا اذا جاز تصرفه في المطابقة اللفظية للاسماء بحيث تصبح :

يردن = ريدان عموره ـ الغمر صوغر = الصعراء شحت:الشخيت
سدوم = دامس مصرايم = المصرامه

وفق النتائج التي انتهى اليها الكاتب يفترض ان يكون لدولة او دويلات اسرائيل التي قامت في عسير خلال عدة قرون علاقات قوية سياسية واقتصادية وثقافية وعمرانية مع دول او دويلات الجنوب مثل معين وسبأ ... تنعكس صورها نظرا للقرب بصورة اوضح على التوارة وعلى الارض وهذا لا نلمس له اثرا لا في نصوص التوارة ولا على ارض عسير (ويلاحظ هنا ان الكاتب تجنب الخوض في كتابه تماما في هذا الموضوع) ان التوارة عندما تتحدث عن سبأ او عن غيرها من دولات الجنوب تتحدث عن ارض بعيدة جدا وغامضة جدا ، بعدا لا يدل على الجوار ابدا ، وان القصور والسدود والمعابد التي تحفل بها وبآثارها ارض اليمن حتى اليوم لا وجود لما يشبهها ابدا على ارض عسير . وساعرض هنا صورة عن هذا الموضوع اقتبستها من القرآن ، لبلاغتها وتأديتها الغرض المطلوب ، لانها تتطابق في روحها مع ما جاء في التوارة : « وتفقد الطير (اي سليمان النبي ملك اسرائيل) فقال مالي لا ارى الهدهد ام كان من الغائبين . لأعذبنه عذابا شديدا ، او لاذبحنه ، او ليأتيني بسلطان مبين . فمكث غير بعيد فقال احطت بما لم تحط به ، وجئتك من سبا ، بنبأ يقين . اني وجدت امرأة تملكهم واوتيت من كل شيء ولها عرش عظيم . وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله وزين لهم الشيطان اعمالهم فصدهم عن السبيل فهم لا يهتدون

الا يسجدوا لله الذي يخرج الخبأ في السموات والارض يعلم ما تخفون وما تعلنون . الله لا اله الا هو رب العرش العظيم . قال سننظر أصدقت ام كنت من الكاذبين . اذهب بكتابي هذا فالقه اليهم ثم تول عنهم فانظر ماذا يرجعون » القرآن سورة النمل الايات ٢٠ ــ ٢٨

في الكتاب فصل عنوانه زيارة لعدن ص ٢٧١ وخلاصة هذا الفصل محاولة لاقناع القارىء بأن جنة عدن المشار اليها في التوراة هي مكان في عسير ، وبمعنى آخر فان المعلومات التي يحويها الفصل المسمى سفر التكوين في التوراة ، انما هي معلومات عن عسير نفسها ، في هذا الفصل يبلغ منطق الكاتب في استنباط التاريخ من خلال بعض المشابهات اللفظية الاسمية حداً طريفاً . يقول الكاتب ما خلاصته : ان هناك شرقي عسير مما يلي الصحراء واحة اسمها الجنينة يمر فيها وادي بيشه ، ويفترض ان هذا المكان هو الجنة المشار اليها استناداً الى انه يوجد قريب منها مكان اسمه العدينه ، وانه في المنطقة اسماء شبيهة بأسماء انهار الجنة التي هي حسب ما تورد التوراة :

١ ــ نهر فيشون ويقابله اسم قرية الشوفان وهو قلب وتحريف لكلمة فيشون .

٢ ــ نهر جيحون ويقابله اسم وادي جوحان وهو فرع رئيسي من فروع وادي بيشه .

٣ ــ نهر حداقل ويقابله اسم قرية آل جحدل في مرتفعات سراة عبيده جنوب شرق خميس مشيط .

٤ ــ نهر الفرات ويقابله الطفراء وهي من قرى تنومه الى الجنوب وهي قلب لكلمة فرات .

ويختم الكتاب بملحق عنوانه اشارات اسمية ليعقوب والاسباط في غرب شبه الجزيرة العربية ص ٢٩٩ ــ ٣٠٥ وسأورد هنا نموذجاً لما يسميه دلائل اسمية لبعض الاسباط ، لا يقل طرافة عن النموذج السابق :

يهوذا : الوهادين والفرد وهادى (وهدى) من اسماء القبائل المشهودة الى اليوم في شبه الجزيرة العربية (بدون ذكر مرجع) وهناك قريتان تسميان الوهدة في رجال المع وسراة زهران ـ ص ٣٠٢ . دان : الدنادنة ، قرية في تهامة زهران ... والدواينة والدنيوي والدندن من اسماء القبائل المشهودة (دون ذكر مرجع) ص ٣٠٤ .

وطبعا نظرت في معجم قبائل العرب لرضا كحالة وفتشت عن القبائل المشار اليها آنفا فلم اجد لها ذكرا ، وحسب معلوماتي لم اسمع بمثل هذه القبائل . ويمضي الكاتب في سرد مثل هذه الدلائل الاسمية التي يستحيل القبول بها .

بقي علي بعد ان قدمت ملاحظاتي على الكتاب ولتتم الفائدة ان اشير الى ملاحظتين حول الموضوع لم استقيهما من الكتاب مباشرة ، هما :

١ ـ ان منطقة عسير ذات الطبيعة الجبلية في الداخل ، والصحراوية على الاطراف ، هي منطقة تندر فيها السهول الداخلية ، ومواصلاتها من الداخل صعبة بالاضافة الى قلة امكانياتها المادية بصورة عامة ، وهذا يعني أن طبيعتها لا تساعد على قيام وحدة سياسية متماسكة فيها ، ولا وحدة بشرية ، بحيث ان هذا الواقع يتعارض تماما مع نظرية الكاتب.

٢ ـ ان اليمن المجاورة لعسير ذات الارض الاوسع والاغنى بما لا يقاس بعسير ، والمسيطرة تاريخيا على التجارة الدولية في بحر العرب ، والتي تتخلل جبالها سهول داخلية خصبة ومتواصلة تسهل مواصلاتها ودمجها ببعضها ، اضافة للسهل الداخلي الكبير الواقع شرقي الجبال ، والتي تنتهي اليه مياه قسم كبير منها ، والذي قامت عليها عواصم معين وسبأ التاريخية ..... كل هذه العوامل تساعد على قيام وحدة سياسية وبشرية قوية في اليمن تساعد اليمن على فرض نفسها على

جاراتها الضعيفة جغرافيا وبشريا . والواقع ان المؤرخين وعلماء الاجتماع العرب كانوا مصيبين تماما عندما اعتبروا سكان منطقة عسير جملة من القبائل اليمنية التي تنتمي الى سبأ بن يعرب .

والحقيقة ان من ينتبه الى الاسماء الواردة في التوراة والتي ترد في سياق سفر التكوين كآباء للجنس البشري مثل : قاين ، انوش ، شالح ، لامك (سفر التكوين اصحاح ٢ وما بعده) يرى ان هذه الاسماء تشابه اسماء قبائل يمنية كانت وما زالت لها معاقلها في اليمن منذ اقدم العصور وهي : قين ، انس ، سليح ، لام (معجم قبائل العرب لكحالة) .

* * *

أنا داعية المستقبل!

الكسندر فيودوروف   ترجمة : عادل العامل

ان موضوعة المستقبل ، بل والمستقبل البعيد واوصافه الفنية (تلك التي تشكل ، في الواقع ، المادة التي يتكون منها القصص العلمي) ليست بالامر النادر لدى ماياكوفسكي .

وفي السابق ، في المرحلة ما قبل الثورية من عمله الابداعي ، غالبا ما كان « مشهد الحركة » في قصائده هو الكون ، بينما الشخصية الرئيسة او البطل الغنائي للشاعر ، الذي هو انسان معان ومتمرد ، يكافح من اجل تحول في الحياة ويتنبأ بعالم مستقبلي حيث ستسود الاخوة الانسانية ، العقل والعدالة :

سيزهر الكون ذات يوم ،
مبتهجـا ،
وجديـدا .

. . . .

وانـه ،
الانســان الحـر ،
الذي اناديـه
الانســان ـ
سياتي :
صدّقوني ،
صدّقوني !

(« الحرب والكون »)

وعلى كل حال ، فان صور الشاعر الخيالية ، عالم خياله ، في ذلك الوقت ، ما تزال تفهم ككتلة من الغلو والاستعارات ، كتخطّ « ما دون الفضـاء » الغشائي قبـل النفـوذ عبر الزمن الذي سـيقول عنـه ماياكوفسكي :

« اليوم تجري مراجعـة لاسس العالم .
اليـوم ،
حتى آخـر زر في ملابسـنا ،
وسوف تجري مراجعـة لحيواتنا » .

(الثورة . ريبورتاج شعري)

بعد ثورة اكتوبر ١٩١٧ ، نجد ان الصور والتشبيهات اليوتوبية(١) Utopian في شعره تتخذ نوعية جديدة . فعالم المستقبل الذي يكتب عنه الشاعر ، هـو العالم الذي يجري خلقـه ، عالم يجري وضع اسسـه **اليوم** .

وقد مارس الشاعر حقه في مخاطبة « الرفاق الاسلاف » من خلال المشاركة في نضالات وكدح اليوم ، من خلال خدمة المستقبل في صفوف « الطبقة المهاجمة » ـ وهي خدمة ما من مهمة ادنى مرتبة بالنسبة لها .

كانت الفكرة المهيمنة على عمل ماياكوفسكي بكامله ـ

« اولا ،
عليـك ،
ان تجـدد
الحيـاة ،
وعندئذ يمكنك ان تتغنى بمدائحها » .

(الى سيرجي يسنين)

ولذلك ، فلم يكن مدهشا ان جميع اعماله التي تضم عناصر القصص العلمي ويوتوبيا يخترقها على الدوام احساس بـ « اليوم » ، بموضوعات آنية فعالة ومشتعلة ، وان استجابته الشعرية ذات صلة وثيقة مباشرة بهـذه الموضوعـات . ففي ختـام الفصـل (اليوتوبي) لقصيـدة (... ... ١٥٠) ، ١٩١٩ ـ ١٩٢٠ ، يصف ماياكوفسكي مهرجانا من مهرجانات المستقبل :

« ربما كانت
الذكرى المئوية لثورة اكتوبر ،
وربمـا كانت
مجـرد
ارواح من الطراز الاول » .

بعد انتصار العامة من الناس الذين هبوا كتفا الى كتف ليطيحوا بالراسمالية العالميـة وينشئوا مجتمعا جديدا . هؤلاء الناس حولوا كوكبنـا :

« مهرجانات سنويـة
تقـام اليوم
في منطقـة خضراء ـ
كانت سابقا صحـراء » .

ويشـارك في هذه الاحتفالات ايضا سكان كواكب اخرى ـ

« المريخيون هنـا ،
برؤوس واكتاف شاهقة
فوق الزحـام
وحمرة متوهجـة » .

وعلى خلفية المستقبل الرائع ، تغنى ترتيلة لراحة نفوس اولئك الذين قاتلوا ولم يتخلوا ابدا وانتصروا :

لكم
ايهـا الذين عشتم
سنوات من الجوع
يبشركم عيد بشارة فردوس اليوم
بان البشر
ملايين من السنين ، واطول
قد يعيشون
كامل حيواتهم .

. . . .

لكـم ، ايهـا الذين ،
اعماهم الدخـان والضباب
وحيواتكم معلقـة بخيط
وقد اصم آذانكم صرير عجلات الانوال
وهي تدور
بين اصابعكم النازفـة .

وفي (Mystery - Bouffe) (١٩١٨ ـ ١٩٢١) ، يبني « السبعة أزواج غير النظيفين » ، العمال ، كومونة كونية بعد محاولات لا تعد ولا تحصى ، بعد اقتحام السماوات واداء جبال من العمل .

في حبنـا للعمـل ،
دعونا ننحني للأرض ،
ذلك امر عزيز جدا على قلوب كل البشر .
الحقـول تزداد خصبا !
والمصانع ، تدخن !
فالمجـد لك
يا كومونتنا ،
الشمسية
المتوهجـة !

وفي قصيدته الخيالية الطويلة ، « الاممية الخامسة » ١٩٢٢ ، التي كتب ماياكوفسكي نفسه عنها : « يوتوبيا . فن سيكون معروفا خلال ٥٠٠ سنة تقريبا » ، (أنا عن نفسي) ، فان سلسلة الاحداث ، المناظر الطبيعية ، والشخصيات التاريخية الواقعية تصور على خلفية المستقبل (وربما كان المستقبل هو الذي يصور داخل الحاضر ؟) وكما يفعل مخرج سينمائي تماما ، يستعمل الشاعر هنا كل انواع أدوات المونتاج ،

« اللقطات » المتنقلة هنالك فوق في الفضاء ، لقطات طويلة ، لقطات متوسطة واخرى قريبة مواضعة(٢) باستمرار ، والدايلوج البدل بالمونولوج والنص الشعري مع النثر ، الحركة السريعة المباعدة بوقفات قصيرة ، والاستطراد الغنائي الذي يفسح المجال لشرح عقيدة الشاعر :

لكنني لو
قلت
« ! ! »
فان « ! » هـذه
مثل البوق الذي يستعمله الانسان عند الهجوم .
وانا ما قلت
« ب ! »
فهي قنبلة جديدة من اجـل نضال الانسان .

وعندئذ نسمع الفكرة الرئيسة المألوفة الحاجة الى الروابط بين الشعر والحياة (حتى هنا ، في العالم الخيالي !) .

ذلك ان الشاعر قد يتجاوز في عمره مدار الزمن ،
ضيف الانسانية ذاك
الذي ربما تجاوزه قدما ،
فعصارة الكون تمتصها الآن
جذور اقدام تنمو داخل الارض .

ليس هنالك ، على كل حال ، من سؤال حول « تاريض grounding » الخيال (يكفي ملاحظة ان بطل « الاممية الخامسة » انسان ــ وزة Man - Goose ، « برقبة طولها الف ميل : من اجل رؤية افضل » ، يرى عبر الزمن والفضاء الى داخل المستقبل) ؛ انها بالاحرى مرة اخرى مسألة الروابط الجوهرية بين اليوم والغد ، اذ ان مایاكوفسكي يرى الى المستقبل وهو يولد في يومه .

فماياكوفسكي يرى الى موسكو المستقبل من خلال عيني معاصره :
« ذلك امـر تافه ، اقول لك بيوت ! بيوت بحجم وجمـال لا يمكن تصديقهما ...

« الشوارع مشجرة على الجانبين . الحصى مثل قلادة في ضـوء الكهرباء . سرادقات المسرح مثل اكاليل القماش ، اضوية واشارات النيون تجعل من الليل رزنامة مشتعلة ... » .

ولكن ــ اي نوع من الخيال هذا ؟ انه مجرد صورة فوتوغرافيـة لموسكو اليوم . هذا ما سيهتف به اي قاريء يعرف عاصمتنا اليوم . وسيكون على حق . ولكن عندما كتب ماياكوفسكي قصيدته ، لم تكن موسكو وحدها بل هذه البلاد كلها ترزح تحت وطأة اضطراب ودمار اقتصادي ، برد وجوع ، الحرب الاهلية ، وتدخل اجنبي . فاذا ما كانت الصورة الخيالية التي رسمها لنا ماياكوفسكي (وقد ارخت بدقة : « هذه هي موسكو الاربعينات والخمسينات ») ، تظهر لنا ساذجة نوعا ما ، فتلك ليست غلطة الشاعر ، وانما الانجاز العظيم لاولئك « الذين ظهروا ليبنوا وينظفوا » ، الذين « انتصروا واعادوا بناء الحياة » لارضهم هم ؛ وهو كذلك انجاز الشاعر نفسه .

ان الشاعر ، بالطبع ، يصور اكثر من موسكو المستقبل في « الاممية الخامسة » . هنا صورة اخرى .. واحدة من كثير :

هنالك حيث سبق ان
كانت الانهـار
تجف وتفيض
وتندفع بضراوة ،
او خلسة ،
تتلاشى

امـا الآن
فان هندسة القنوات
تلزم بهدوء قيعانهـا الرخاميـة . »

هذا الوصف يرتبط تماما ، اذا جاز لنا التعبير ، بصور المستقبل في قصيدة « الى عمال كورسك الذين استخرجوا الخامة الاولى » ١٩٢٣ ، حيث يكون للأقسام المنفصلة مثل هـذه العناوين الفرعية المتميزة : كان ، انه ، سيكون . اما البارحة ، اليوم ، غدا ، فان الشاعر يبديها في تداخلاتها الديالكتيكية :

« كان الامر هكذا :
الاشتراكية ، كلمة حصلنا عليها عبر المعاناة !...
والآن اصبحت
الشيوعيـة
فعلا يوميا . »

هكذا الامر اذن ، فعل يومي ، وفي الوقت نفسه نقطة مراجعة وهدف ، جرى تنفيذ الثورة من اجله ، وقدمت التضحيات ، وقهرت الصعوبات ، هدف لم يمكن تحقيقه فقط عبر العمل المكثف المستمر :

« دع المتشككين يدمدموا
واشباه البوم ، الشاحبين قائلين :
« لن تنالوا ذلك الآن ،
فالامر بعيـد ... »
لو ان
الشيوعيـة
لم يكن عليهـا
الا ان تحيا هنـا الآن

فان علينـا التوقف
عن الحيـاة
علينـا
ان نتوقف . »

ان الفكرة الرئيسة للنضال والقتال من أجل « المستقبل اللامع الآتي » تتردد في الكثير من قصائد ماياكوفسكي ، خاصة في النصف الثاني من العشرينات .

وتتميز بأهمية خاصة بالنسبة لموضوعتنا قصيدة لماياكوفسكي غير معروفة كثيرا ، « البروليتاري المحلق » ، ١٩٢٥ . وقد ظهرت في طبعة منفصلة عن دار للنشر بموسكو . وغرضها الاجتماعي ، بالمعنى الضيق للكلمة ، دعاية لـ (جمعية أصدقاء الملاحة الجوية) ، كما كانت الحال في عدد من القصائد المبكرة . وعلى كل حال ، فان تأثير ورسالة هـذه القصيدة هما أوسع وأعمق من ذلك بما لا يقارن . اضافة الى ذلك ، ان فعل « البروليتاري المحلق » يحدث برمته في المستقبل ، اي انها يوتوبيا بمعنى القصص العلمي الحديث .

تتألف القصيدة من مقدمة (ستانزا Stanza واحدة) وثلاثة فصول:

١ ـ الحرب في المستقبل القريب
٢ ـ الحياة في المستقبل
٣ ـ النداء

يصف الفصل الاول حربا عالمية في الجـو يشعلها الرأسماليون لتنتهي بانهيار العالم القديم . ويقع حدث الفصل الثاني في القرن الثلاثين ، حيث يجري وصف يوم واحد فقط من حياة موسكوفي . ففي الصباح توقظه « ساعة تنبيه اذاعية مهذبة » . ثم تقوم آلة حلاقة اوتوماتيكية بمهمتها . وبعدها فرشاة اسنان كهربائية : « ويغوص المواطن داخل حمام يعده

بضغطه زرا » ؛ « وصينية فطور تتوقف في الجو تحت أنف المواطن » ؛ « والقميص مناسب بشكل لطيف مهما كان الحجم ... »

وبعدئذ يجيء العمل :

المصنـع
« سنترالير Centralir »
حيث يصنعون هنـا
نهارا وليـلا
هواء مضغوطـا
لرحلات ما بين الكواكب
. . . لا ضوضاء . لا صخب .
لوحـة مفاتيح زلقـة
. . يضغط على الزر الملائم مرة واحدة
وستقوم بالبقيـة
مكائن بنفسها
اربع ساعات .
تمضي في لحظـة ...

ثم تلي ذلك وجبة غذاء خفيفة ،-صفوف في معهد ذي تعليم عال ، رياضات في الهواء الطلق ، وتحليقة في المساء .

« تحت
متاهـة
وادٍ وتل ،
مـدن
متوهجـة —
اثارتنا اليومية ! »

كل ذلك مصور بفيلم على خلفية من سحابة ، ترقص في الهواء ، والعشاء :

(« بلا كحــول .
على الاطــلاق .
لكل واحــد
شاي
كليــا . »)

وهنا ينتهي اليوم ، ويعود البطل الى بيته :

تغادر الهيليكوبتر
بنقــرة
على ند .
توقف الهيليكوبتر
فــوق
بقرقعــة
والآن
هو جاهز
للنــوم
وبحركة مفاجئة
من ند :
« ايقظني
عند الثامنة . تماما . »

اننا لا نعتزم الآن ان نصر هنا ، بالطبع ، على أن ماياكوفسكي قد تنبأ بساعات ناطقة ، آلات حلاقة كهربائية ، فرشاة اسنان كهربائية... الخ . فالامر ليس مجرد مسألة مصنع مؤتمت automated ، بيوم عمل

من اربع ساعات ، وتعليم كوني عالم : فقد رأى ماياكوفسكي الى نزعات التطور وصورها داخل المستقبل . وقد فهم بالتأكيد انه سيكون من المستحيل عمليا وصف ما ستكون عليه الحياة بالتفصيل خلال الف سنة . اما فصل (الحياة في المستقبل) ، فقد كان نوعا من يوتوبيا بشيء من الابتسام (نرجو ان يكون القارىء قد لاحظه من الاسطر القليلة التي اقتبسناها) ، الا انها ، وفي المقام الاول ، نقيض حياة موسكو اليومية في زمن ماياكوفسكي التي وصفها الشاعر في القسم التمهيدي ، (اليوم) . وعلى كل حال ، فان معنى فصل (الحياة في المستقبل) اعمق وأوسع مما يتضمنه العنوان الفرعي . فبصرف النظر عن تفصيلات الروتين اليومي الخاص ، يظهر ماياكوفسكي العمل في صناعة وزراعة مؤتمتين :

« محاصيل ملفوفة
باغطية للحرارة
وعليه فسوف
اتحكم بالفيوم ! »

وطريقة جديدة في التعليم بالمدارس والجامعات ، ثم ، ومرة اخرى ، هناك عرض لصور من المستقبل الى الحاضر :

ما يزال لدنيا
التدرج الوظيفي . الموروث .
اي العمال ينقلون الاحمال .
والشعر لذوي الارواح السامية .
مع ان
المستقبل ،
لن يتسم بشيء من هذا ،
فالقصابون جميعا
والخبازون جميعا
سيكونون عباقرة .

ويعتبر الفصل الختامي (البروليتاري المحلق) أكثر الفصول امتاعا، حيث يصوغ ماياكوفسكي مهمته كشاعر ، ونجرؤ على القول ، مهمتــه ككاتب قصص علمي .

بعيــدٌ
عــن الآن
التاريــخ المجتثــح
لتلــك الأيــام .

بعيــدة ،
الصحيــة ..
المبتهجــة :
« ها هم الآن ! »

إلا انني ...
معرض الأيــام المستقبلية
احضرهــا
خطــوةً بعــد خطــوةٍ
اقــرب فاقــرب .

وباسم الايام التي ستجيء ، قاتل ماياكوفسكي كل شيء تدخل ضد الحركة الطليعية آنذاك . وكانت اسلحته التهكم واللا واقعي **grotesque** وبعض أدوات القصص العلمي .

قايفان بريسبكين ، « وهو عامل سابق ، عضو سابق في الحزب ، وله خطيبة الآن » والشخصية الرئيسة للمسرحية الخرافية الهزلية ، (بقة الفراش) ، ١٩٢٨ ، يصيبه التجمد في قبو مملوء بماء يتحول الى جليد ، كل ذلك نتيجة لشجار سكارى ونار خلال الاحتفال بزفافــه

ولذلك يقضي ٥٠ عاما في التجمد (في «anabioisـ» (٣) بلغة القصص العلمي) حتى يعيده الى الحياة ، وهو بورجوازي صغير مخلص وسوقي من النمط القديم ، علماء المستقبل (عام ١٩٧٩ على وجه الدقة) . الا ان هذا المثل للنوع « من المتمارضين الشبيهين بالانسان الفظيعين » يبدو على درجة كبيرة من الخطورة بالنسبة لناس المستقبل بحيث انهم يضعونه في قفص من اقفاص حدائق الحيوانات .

لقد قدمت المشاهد المستقبلية في (بقة الفراش) لبعض طلاب عمل ماياكوفسكي الاجانب سببا للاصرار على ان الشاعر « فقد ايمانه بالمستقبل » ، وراحوا يتساءلون : اي شيء تستحقه جمعية المستقبل هذه ، اذا لم يكن بمقدورها التغلب على مخلوق تافه من الماضي ، وقد برهن بعض اعضائها على قابليتهم للاصابة بميكروبات بريسبكين على نحو مهلك ؟

نعتقد ان المسألة الاولى التي ينبغي افرادها هنا هي خصوصية النوع الادبي genre ، فان (بقة الفراش) لماياكوفسكي كوميديا ، ومعالم الكوميديا متاصلة في كل من مشاهد الحياة المعاصرة والمشاهد « اليوتوبية » . ولم يعتبرها المؤلف ضرورية لتحقيق « موازنة » بين الشخصيات الايجابية والسلبية . وقد قال ماياكوفسكي في حمى المناقشة : « ليست هناك شخصية ايجابية واحدة في مؤلف غوغول (المفتش العام) ، ايضا . فالكوميديا ليست نوعا من الغراء الذي يصلح لترميم فينوس صلاحيته لترميم مبولة chamber-pot ايضا . » ومن هنا ، سمات (يوتوبية) معينة في صور المستقبل ، حيث تصبح ابتسامة لطيفة (انظر « البروليتاري المحلق ») ابتسامة ماكرة ، ينجر اليها الشاعر .

ان خبرات الانتاجات المسرحية لـ (بقة الفراش) قد بينت بأن اية محاولات لمعاملة المشاهد اليوتوبية على مستوى جدي كانت على تنافر

حاد مع القسم الاول من المسرحية ، مؤدية الى فعاليات متكلفة على خشبة المسرح والى ضجر لدى الحضور ، وكان هناك سبب لتفسير المنتج الكسندر تايروف للمشاهد اليوتوبية كصور ناشئة في وعي بريسيبكين نفسه ، كحلم او كابوس يهدد هذا النوع الجديد من الانسان البورجوازي الصغير .

وهنا تفسير ڤسيفولود مييرهولد لهذه المشاهد : « إن ماياكوڤسكي، بنقلنا الى عام ١٩٧٩ ، يجبرنا على اعتبار المرض نفسه مرض عصرنا نحن اكثر مما هو تحول العالم » . صحيح ان الشاعر يمكن ان يكون قد القى على عاتقه مثل هذه المهمة ، ايضاً ، فانه رأى الى تلك الايام الآتية ليس فقط بألوان وردية ، كشيء جميل كلياً وبدون صراع . ومع هذا فان اية محاولة لوصف ماياكوڤسكي « كما لو كان قد فقد الايمان بالمستقبل » ، ذلك ان ماياكوڤسكي نفسه الذي كتب : « انني اتغنى بمديح الارض التي هي ، واصيح للمرة الثالثة : ارض ما سوف يأتي » ، دليل على الفشل في فهم اكثر الاتجاهات اهمية في عمله ، وجوهر رؤية ماياكوڤسكي الى المستقبل ، بالذات .

وهنا : فليس حدث وشخصيات المسرحية ما يجري تحويله الى المستقبل ، وانما المستقبل نفسه ، على شكل المرأة الفسفورية (« شخص مثالي » ، على حد قول المؤلف نفسه) التي تطل في السنة الاولى من الخطة الخمسية الاولى من سنة ٢٠٣٠ . وبالرغم من ان الحدث يقع ايام ماياكوڤسكي ، فان تطوره يتحدد بنضال قوتين خياليتين ـ ماكنة زمن خيالية تجسد الطموحات المتطلعة الى المستقبل ، و « قسم للتعاون » بنفس الدرجة من الخيالية » ـ تجسيد البيروقراطية والروتين المتخلفين والمعادين اساساً لتقدم المجتمع الجديد والمصطدمين مباشرة بالتقدم نحو المستقبل . دعونا نلاحظ ان المؤلف قد اسما هذه المسرحية ـ التي تتسم بكل العلامات المميزة للكوميديا الساخر (« بالسيرك والالعاب النارية ») دراما : وكان ! ايضاحه هكذا : اليس هناك ما يكفي من

البيروقراطيين هنا واليس ذلك سببا لدراما في الاتحاد السوفييتي ؟ هنا ثانية نرى الى تخيل ماياكوفسكي خاضعا لمهمات حيوية وآنية الحدث .

(« متقدمة تماما
من غير توقفات أو مخاوف
تنجز الخطة الخمسية
في أربع سنوات . »)

خاضعا لالتزام الشاعر الاجتماعي الذي وضع موهبته في خدمة الطبقة التقدمية — نوع من الالتزام الذي ، مهما كانت المهمات الراهنة حيوية ، لن يفقد أبدا رؤية الشيء الرئيسي — المستقبل .

« حلقي نحو الاشتراكية في الخطة الخمسية
يا ماكنة زمننا هذا ! »

وتتميز عن (بقة الفراش بأن هناك شخصيات ايجابية حيوية في (الحمام) — شوراكوف (كراتكلين)، مخترع ماكنة الزمن، فيلوسبيدكين (بيسالكتكين) ، وأصدقاؤهما — وهم كثر ، والمستقبل لهم . ليسوا جميعا فرسانا بدروع براقة ، طبعا ، الا أن المرأة الفسفورية ، الموفدة من عام ٢٠٣٠ » باحثة من « معهد مولد الشيوعية » ، تقول لهم : « إن المستقبل سيتقبل كل أولئك الذين لديهم على الاقل سمة واحدة على غرار تعاونية الكومونة — بهجة العمل ، التعطش الى التضحية بالذات ، الابداعية التي لا تعرف الكلل ، الاستعداد للعطاء ، فخر المرء بانسانيته . » ذلك هو فهم مايا كوفسكي الثابت للبطل الايجابي في الادب والحياة اللازمين للمستقبل .

ففي عام ١٩٢١ ، وكانت الحرب الاهلية ما تزال مشتعلة ، كتب ماياكوفسكي في موسكو التي كانت تقاسي من البرد والجوع والنقص في

الملابس « اليوم ، تهدف ارادة الملايين الى الكومونة . وفي غضون خمسين سنة تقريبا ، ربما ستشرع السفن الفضائية للكومونة باقتحام الكواكب القصية » (مقدمة الطبعة الثانية من «Mystery-Bouffe» .) .

وبعد أربعين سنة ، يوم ١٢ نيسان ١٩٦١ ، أصبح يوري غاغارين ، المواطن السوفييتي ، اول انسان يقود سفينة فضاء . فقد بدأ الخيال يتحول الى واقع .

وكما سعينا الى تبيانه ، كانت الرؤى الخيالية سمة مهمة لعمل ماياكوفسكي ، لقد كانت متعددة الجوانب واصلية ، وقد اثنت على المستقبل الذي بدا يتحقق في ذلك الوقت وسط القتال والعمل الشاق ، ولنا كل الحق في الاصرار على انه من دون ماياكوفسكي ، فان تاريخ القصص العلمي السوفييتي كان سيظل ناقصا .

- عن مجلة Soviet Literature
1983/6

اشارات المترجم :

(١) يوتوبيا : هي المدينة الفاضلة ، دنيا مثالية من حيث قوانينها وحكومتها واحوالها الاجتماعية ، وهي عادة حلم الطامحين الى مستقبل افضل .

(٢) بوافسع interchange : يضع احد شيئين مكان الاخر .

(٣) anabiois تعني حالة من الاحياء المعطل مدة من الزمن لبعض الكائنات الحية بواسطة التجفيف ، أو التجمد ، كما هي الحال في موضوعنا .

أخبـــــــار

فجعت الثقافة باثنين من فاعليها الاكثر اخلاصا وممن تعاونوا مع وزارتنـا ، هما :

الاول علي جابر (١٩٠٣ ـ ١٩٨٦) الذي نشرت له الوزارة او ستنشر الكتب التالية مترجمة عن الاسبانية :

مختارات من القصص الاسباني لعدد من المؤلفين .

هابيل سانتيش رواية لميجل دواونا مونو .

تحت الطبـع :

دون كيخوت وسانشر بونصا ، رائعة ميجيل دون اونامونو .

وستنشر قريبا :

قصص للاطفال ، لعدد من الروائيين الاسبان .

ضباب رواية لميجيل دواونامونو .

هاجر المرحوم علي محمد جابر الى الارجنتين عام ١٩٢٨ وبقي حتى عام ١٩٤٥ وعاد الى الوطن وتزوج ولم يرزق اطفالا . واخذ طريق المهجر مرة ثانية عام ١٩٥٤ وبقي حتى عام ١٩٦١ .

في الارجنتين اتقن اللغتين الاسبانية والبرتغالية وكان له الماء جيـد بالفرنسية . عمل في الصحافة العربية ؛ ثم اسس صحيفة خاصة به باسم (صدى الشباب) ؛ كرس السنوات الاخيرة من حياته للترجمة وكان هدفه منها التعريف بالادب الاسباني الغني جد ؛ وكاد يتخصص في واحد من اكبر الشخصيات الثقافية العالمية وهو الفيلسوف والاديب الشاعر والعالم الموسوعي ميجيل دواونامونو الذي يكاد يجهله القارىء العربي جهلا تاما مع انه واحد من بناة اسبانيا الثقافية في هذا القرن . وقد ترجمت كتبه الى اللغات الحية الكبرى كلها . الثاني هو لوي جارديه (١٨٠٤ — ١٨٨٣) مستشرق متخصص في الدراسات الاسلامية فكتبت عنه جريدة لوموند وعند وفاته بقليل ما .

خلاصته : كان على درجة من الدقة العلمية في بحوثه والموضوعية في عرضه بحيث أن الذين درسوا كتبه لم يتمكنوا من ان يتبينوا ملامح شخصيته او يعرفوا انه راهب زاهد في الدنيا ومتخصص بالبحث العلمي. كما انه كان على درجة من الانفتاح على الآخرين بحيث كان اسلوبه كما كانت كتاباته حوارا مستمرا مع العقائد الدينية كلها .

ومن المؤسف أن العالم العربي لم يتعرف اليه الا في كتابين مترجمين :

الواحد نشرته وزارة الثقافة وهو (اهل الاسلام) ترجمة صلاح برمدا .

الثاني مدخل الى علم الكمال وضعه مع الدكتور جورج شحاته قنواتي .

اشهر كتبه الى جانب ما تقدم ما يلي :

(١٩٥١) الفكر الديني عند ابن سينا — (١٩٥٤) تجارب صوفية اسلامية وهندية — (١٩٥٤) نظام الدولة في الاسلام . طبع اكثر من مرة . (١٩٦٧) الاسلام عقيدة وجماعة — (١٩٦٨) الاسلام اليوم وغدا

حاز في اواخر حياته على جائزة الصداقة الفرنسية العربية .

★ ★ ★